

روائع الأدب العالمي

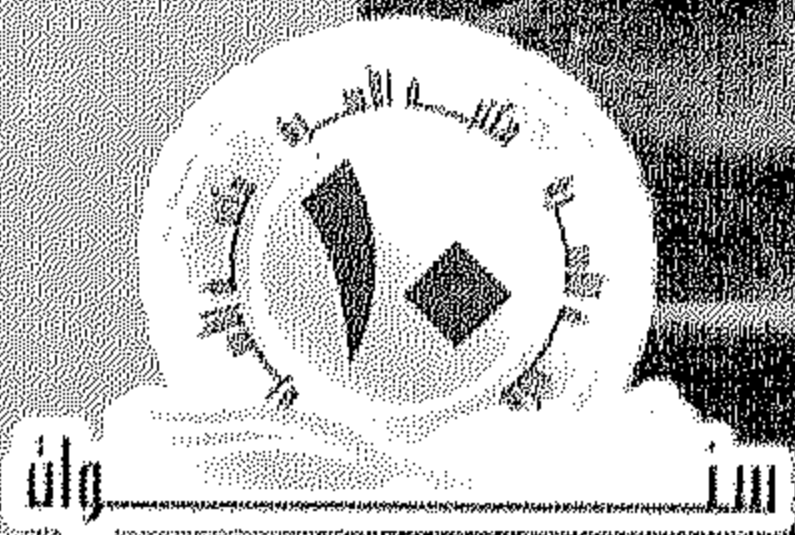
القرن الرابع عشر
٢٠٠٤

مهرجان القراءة للجميع
تحت إشراف وزارة الثقافة
جمعية الترجمة والتأليف

العاصفة



مسرحية وليام شكسبير
ترجمة وتقديم: د. محمد عناني



وليم شكسبير
العاصفة

وليم شكسبير

العاصفة

ترجمة وتقديم
د. محمد عناني



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٤
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة روائع الأدب العالمى)
إشراف د. سهير المصادفة

الجهات المشاركة :	وليم شكسبير (العاصفة)
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية	ترجمة وتقديم : د. محمد عنانى
وزارة الثقافة	الغلاف والإشراف الفنى :
وزارة الإعلام	للضئان : محمود الهندى
وزارة التربية والتعليم	الإخراج الفنى والتنفيذ:
وزارة التنمية المحلية	صبرى عبد الواحد
وزارة الشباب	الإشراف الطباعى:
التنفيذ : هيئة الكتاب	محمود عبد المجيد
	المشرف العام :
	د . سمير سرحان

السيدة التى جعلت من الكتاب وطنًا ١

د. سمير سرحان

مرت عشر سنوات منذ إنشاء «مكتبة الأسرة» وأذكر أنه كان يومًا مشهودًا، حين جلسنا مع عدد من المثقفين والوزراء والمفكرين حول تلك السيدة العظيمة التى كانت عيناها تشخص إلى السماء حيث أحلام كثيرة تدور بذهنها الذى لا يتوقف عن التفكير أبدًا.

كانت منذ سنوات قد أنهت رسالتها من الماجستير، التى كان من نتائجها ضرورة إصلاح أحوال المدارس الابتدائية، ورفع مستواها العلمى والتعليمى، وحتى مستوى الأبنية والخدمات.. فكان الأساس فى ذهنها، كما أدركت بعد ذلك معظم الدول الكبرى أن العملية التعليمية هى أهم ما يميز الأوطان، وأن الطفل الذى يمثل البذرة الأولى فى بناء مستقبل أى وطن هو البداية الحقيقية، كنا نتعجب جميعًا فى صمت ونحن جالسون حول تلك المائدة الصغيرة.. لماذا لم يفكر أحد من قبل فى الطفل، ولا أعنى صحته فقط، أو ما قد يصيبه من أمراض، أو مستوياته الاقتصادية والاجتماعية.. لماذا لم يفكر أحد فى الطفل الإنسان؟ أى فى عقل الطفل ووجدانه، والانطباعات المختلفة، التى يكتسبها من عملية التعلم، وبخاصة من القراءة الحرة، وليس قراءة الكتب المدرسية فقط.

وكان الطفل المصرى فى ذلك الوقت معتادًا أن يمسك بالكتاب المدرسى ويصب عليه كل ما فى طاقته من كره وسخط، ويحفظه حفظًا آليًا بلا فهم، ويُفرِّغ هذا الفهم على الورق لينجح وينتقل من سنة دراسية إلى أخرى، أما فى

آخر السنة فكانت العادة أن يرمى الكتاب المدرسى من النافذة، كأنه قد تخلص من عبء ثَقِيل.

كانت السيدة العظيمة، التى قُدِّر لها أن تعنى بمستقبل مصر، وأن تكرس حياتها لبناء هذا المستقبل، تفكر فى الطفل كإنسان، وكعقل، وكروح... لقد اكتشفت أن كل ذلك لا يأتى إلا بالقراءة، والقراءة خارج المقرر الدراسى، كما لا يأتى أيضاً إلا من خلال كتاب يوضع فى يده ليحبه شكلاً ومضموناً، ويحتضنه فى سريريه وهو نائم، ويطلق من خلال المادة التى يقرأها فيه، العنان لخياله، فيسافر من خلال هذا الكتاب إلى عالم سحرى من الأماكن والأفكار والمشاعر والرؤى.

لمعت العينان الذكيتان بعمق الفكرة، وأهميتها لوطن يبنى نفسه ويضع نفسه على مشارف القرن الحادى والعشرين، وبعد أربع سنوات من افتتاح المكتبات العامة فى الأحياء الفقيرة والمُعْدَمَة، كانت الفكرة الرائدة قد اكتملت فى ذهنها فأصبحت سوزان مبارك صاحبة أعظم مشروع ثقافى فى القرن العشرين وأوائل الحادى والعشرين.. «مكتبة الأسرة».

وكانت فكرة مكتبة الأسرة بسيطة وعميقة فى نفس الوقت، وهى أن نقوم بغرس عادة القراءة فى نفوس ملايين أبناء الشعب الذين لم يكن الكتاب من قبل جزءاً من حياتهم.. وأعتقد أن هذا الهدف قد نجح تماماً، فقد كان بعض من يسخرون من الشعب المصرى، محاولين الحط من قدره يصفونه بأنه شعب **القول والطعمية**، وأعتقد أنه الآن وبعد عشر سنوات من صدور مكتبة الأسرة، أصبحوا يسمونه بلا تردد شعب الكتاب والقراءة والعلم والمعرفة.. لكن الهدف الأعمق والأسمى كان إعادة بعث التراث الأدبى والفكرى والعلمى والإبداعى الحديث لهذه الأمة، وهذا يؤكد بالفعل لا بالكلام ريادتها وقيادتها الثقافية والفكرية فى عالمنا العربى، كما يؤكد عظمة ما جاء به عصر التنوير المصرى لينقل العالم العربى كله من عصور الظلام المملوكية والاستعمارية إلى شعوب

تعيش عصر العلم والتقدم، وتبنى شخصيتها الثقافية وحضورها الثقافى على مدى العالم..

وها قد أصبحت مكتبة الأسرة بعد عشر سنوات من الجهد المضنى والمتواصل تقدم أكثر من عشرة ملايين كتاب موجودة الآن فى كل بيت مصرى، تحمل صورة السيدة التى فكرت ونفذت هذه الذخيرة من الفكر والإبداع التى تثرى عقل ووجدان كل مواطن طفلاً كان أم شاباً، ليس فى مصر فقط، وإنما فى العالم العربى كله.. وأصبحت المادة التى تضمها هذه الكتب هى أساس راسخ لتكوين مواطن المستقبل، وأصبحت معظم الدول العربية والمؤسسات الدولية تطلب تطبيق التجربة المصرية على أرضها.

هل كان مجرد حلم لسيدة عظيمة شخصت بنظرها إلى السماء باحثة عن المستحيل، أم كان مجرد حلم رائع، هائل القيمة والحجم وتحقق.. تحية لهذه السيدة العظيمة «سوزان مبارك»، واحتراماً وحباً بلا حدود على قدرتها لتخيل المستقبل، وبناء إنسان جديد لوطن جديد.

وستظل صورة السيدة **سوزان مبارك** موجودة على كل كتاب، وفى كل بيت تُذكر كل مصرى أن الحلم الحقيقى ليس بالمال، وليس بالتهافت على الماديات، إنما هو «**المعرفة**» وبدون معرفة فى هذا العصر لا يوجد وطن، وإذا فقد الإنسان الوطن فقد ذاته.. بل فقد كل شئ يربطه بهذه الحياة.

د. سمير سرحان

الفهرس

الصفحة

أولاً : التصدير	٥
ثانياً : المقدمة :	٩
١ - النوع الأدبي	٩
٢ - وصف المسرحية	١٢
٣ - تاريخ المسرحية	١٥
٤ - بناء المسرحية	١٦
٥ - الماصك	٢٢
٦ - وظيفة الموسيقى	٢٦
٧ - القراءات الحديثة	٣٣
أ - المصادر والتناص	٣٣
ب - ما بعد الاستعمار	٣٧
ج - السحر	٤٦
ذ - التفسير الديني	٥٢
هـ - علاقات القوة	٥٥
و - التفسير الرمزي	٥٨
ز - التحليل النفسي	٦٢
ح - النقد النسوي	٦٣
٨ - لغة الشعر والمسرح	٦٨
ثالثاً : العاصفة	٧٣
رابعاً : المراجع الأجنبية	١٩١

تصدير

هذه ترجمة جديدة لمسرحية العاصفة لوليم شيكسبير ، وهى الثامنة التى أترجمها لشاعر الانجليزية الأكبر ، وقد أطلعنى صديقى الناقد العلامة والأديب ماهر شفيق فريد على ترجمتين سابقتين لها ، الأولى بقلم محمد عوض إبراهيم (١٩٦١) والثانية بقلم جبرا إبراهيم جبرا (١٩٨٤) وأهدانى صديقى الكاتب والمترجم على طه حسنين ترجمتين سابقتين عليهما للمسرحية ، الأولى بقلم يوسف اسكندر جريس (١٩٢٩) والثانية بقلم أحمد زكى أبو شادى (١٩٣٠) ، فإليهما أتوجه بالشكر والتقدير ، ولا تعليق لى على أى من هذه الترجمات بل أترك التعليق لمن يود المضاهاة والمقارنة من النقاد والباحثين .

أما عن منهجى الخاص فى الترجمة فيرتبط برؤيتى للجنس الأدبى الخاص الذى تنتمى إليه المسرحية ، وهو المسرح الشعري ، فهو الذى أملى على المزج بين النظم والنثر مثل شيكسبير ، على نحو ما أشرح فى ختام المقدمة التى أعرض فيها لخصائص هذا الجنس الأدبى قبل أن أعرض لأهم المذاهب النقدية فى تناولها على مر العصور ، حتى أنتهى إلى رأى خاص فيه وفى أساليب ترجمته - بإيجاز . ولقد ضبطت بالشكل ما ترجمته نظماً حتى لا تختل قراءته موزوناً .

وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة آردن (*Arden*) من تحرير فرانك كيرمود (Frank Kermode) الصادرة عام ١٩٦٢ ، وترقيم سطور النص العربى يشير إلى الترقيم فى تلك الطبعة ، كما اهتمت أثناء الترجمة بطبعتى سيجنيت (*Signet*) عامى ١٩٦٢ (من تحرير روبرت لانجباوم (Robert Langbaum) وعام ١٩٩٨ من تحريره أيضاً

وبمقدمته، وطبعة نيوكيمبريدج شيكسبير (*New Cambridge Shakespeare*) من تحرير دافيد لندلي (David Lindley) بمقدمته الوافية وحواشيه المستفيضة، الصادرة عام ٢٠٠٢، وطبعة أكسفورد وكيمبريدج من تحرير ستانلي وود، وأ. سيمز وود

The Oxford and Cambridge Edition,

ed. Stanley Wood and A. Syms - Wood.

وطبعة نيو بنجوين شيكسبير (*New Penguin Shakespeare*) من تحرير آن بارتون (Anne Barton) كما اطلعت على الطبعة الأخيرة عام ١٩٩٩ لطبعة أردن من تحرير فيرجينيا ماسون (Virginia Mason) وآلدن ت. فون (Alden T. Vaughan) وهي لا تختلف من حيث تحقيق النص عن الطبعة التي اعتمدت عليها في الترجمة وإن اختلفت في بعض الشروح والتعليقات .

وكنت أقرأ في أثناء الترجمة حواشي هؤلاء المحررين جميعاً ، وأوازن بين تفسيراتهم للنص حتى أستقر على المعنى الذي يجمع النقاد عليه أو يكادون ، فإذا اختلفوا انتقيت ما يطمئن قلبي إلى صحته في ضوء الدراسات النقدية الكثيرة التي اطلعت عليها .

وأنا مدين في عملي هذا للمخرج النابه الفنان فاروق الدمرداش ، الذي كلفني بترجمة المسرحية ترجمة جديدة لتقديمها في محطة الإذاعة البريطانية (B.B.C.) فكان بذلك الحافز المباشر على العمل المرهق والممتع كما أتوجه بالشكر والتقدير والامتنان العميق لأخي الكاتب والمترجم ماهر حسن البطوطي الذي أرسل لى من نيويورك بعض طبعات المسرحية الحديثة التي اعتمدت عليها ، وبالشكر والامتنان أيضاً للأستاذة وفيه حمودة ، التي أمدتني بعدد كبير من الدراسات النقدية الأجنبية الحديثة التي لولاها ما استطعت إخراج المقدمة بهذه الصورة ، وبعضها فصول مصورة من كتب حديثة ،

والبعض الآخر دراسات نشرت فى المجلات العلمية المتخصصة ، وقد استفدت منها جميعاً ، وأشرت إلى الكثير منها فى المقدمة بعد ترجمة عناوينها حتى يفهمها القارئ غير المتخصص ، ثم أوردت الأسماء والعناوين الأصلية كاملة بالانجليزية فى قائمة المراجع فى ذيل الكتاب .

وسوف يلاحظ القارئ بعض الضغط فى المقدمة، بعد أن اعتاد فى كتابتى الإفاضة بل والإسهاب ، ولكننى كنت مضطراً لذلك بسبب تلال المادة النقدية التى توافرت وتراكت فتزاحمت فى العشرين عاماً الأخيرة ، وإذا كان كيرمود قد اشتكى من قلة النقد الجدير بالذكر المتوافر عن هذه المسرحية (ص ٨١ من مقدمته) فنحن نشكو اليوم كثرة الدراسات النقدية إلى الحد الذى فاق نقطة التشبع كما يقولون ! بل إننى ، رغم الضغط والاختصار ، قد أغفلت الكثير مما تجمع لدىّ من دراسات ! أرجو أن أكون قد يسرت بعض السبل أمام المتخصص بهذا العرض وأن يكون فيه تعويض عن ضغط المادة وتكديسها ، والله ولى التوفيق .

محمد عنانى

القاهرة - ٢٠٠٤

المقدمة

١

النوع الأدبي :

هذه مسرحية من نوع خاص، تمثل في نظري أصدق تمثيل مفهوم الشعر المسرحي (أو الدراما الشعرية) الذي وضعه ت. س. إليوت في القرن العشرين استناداً إلى خبرته الواسعة بهذا الفن الأدبي إبداعاً ونقداً، ألا وهو التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافراً من المحال 'تفكيكه' - بمعنى أن أعظم اللحظات الدرامية فيها هي ذاتها أعظم اللحظات الشعرية، وذلك إذا لجأنا إلى قدرٍ ما من التبسيط فقلنا إن من أهم سمات الدراما الصراع بين قوى متكافئة، خارجية أو داخلية، أو خارجية وداخلية معاً، وما يصاحب هذا الصراع من توتر أو من توترات تصعد بالحدث (أو الفعل الدرامي) إلى ذروته المحتومة، فاجعة كانت أم هائلة، وإذا اعتمدنا التبسيط نفسه فقلنا إن من أهم سمات الشعر الاستعارة، أو التصوير الاستعاري أو الرمزي، وضغط التعبير وتكثيفه، في إيقاع يتفاوت انتظامه بتفاوت اللحظات الشعرية وتركيزها. ومعنى التقاء هذين الفئتين التقاء فنون أدبية كثيرة في الدراما الشعرية، مثل فنون البناء والنسيج وتجاوب الدلالات الصريحة والضمنية، وتجاوز العَرَض إلى الجوهر أو التقاءهما، إلى آخر ما تميزت به آداب البشر منذ أقدم العصور، ففي الدراما الشعرية نجد جنساً أدبياً قائماً برأسه، نتخرج من اعتباره مسرحاً فقط أو شعراً فقط.

وهذا ولا شك هو السبب في كثرة ما كتب عن هذه المسرحية، وتفاوت النظرات النقدية إليها على امتداد القرون الأربعة الماضية، لأن الذين يتناولونها يندر أن يذكروا تضافر الشعر والمسرح هذا التضافر الوثيق فيها، فإذا كان من يتناولها من أهل المسرح - ناقدًا أو مُخرِجًا أو ممثلًا - عمد إلى اعتبارها عملاً مسرحياً فحسب، وتركزت جهوده في جوانب البناء الدرامي والشخصيات وتطور الحدث ودلالاته الدرامية، وإذا كان من أهل الشعر رأى في نسج رؤاها وأفانين صياغتها ودلالات صورها ما يربط بينها وبين

الأعمال الشعرية الأخرى ، وإذا كان ممن فنتتهم فنون 'النقد الثقافي' التي ازدهرت في أواخر القرن العشرين فقد يتجه إلى دلالات أخرى قد تتصل بالتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الديني أو البيوغرافي ، أو تتصل بما يسمى النقد النسوي (أو نُصْرَة المرأة) (Feminism) أو علاقات الاستعمار وما تلاه (Post-colonialism) أو الدلالات السياسية، خصوصاً فيما يتعلق بعلاقات السلطة (Power relations) وخضوع المحكوم للحاكم (أو ما يسميه هيجل علاقة العبد بالسيد) أو الدلالات التي أتى بها التحليل النفسي (Psychoanalysis) الفرويدي في علاقات الشخصيات ، أو الربط بين الحدث المسرحي / الشعرى وبين أحداث عصر المسرحية أو علاقتها بالشاعر المسرحي نفسه ، وسوف أعرض في هذه المقدمة لشتى هذه المناهج التفسيرية حتى عام ٢٠٠٢ ، بعد محاولة موجزة لوصف المسرحية وبيان خصائصها الأدبية التي لا يختلف الكثيرون عليها .

٢

وصف المسرحية :

يرى معظم النقاد أن النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الدراما الشعرية هو الرومانس، فهي 'رومانسة' (a romance) (والرومانس تعريفاً أى عمل شعري يتضمن قصة حب - إلى جانب مجالدة الأخطار وخوض المغامرات التي تنتهي بالنصر) - ولكنهم يضيفون (أو يضيف بعضهم على الأقل) إلى هذا الوصف خصيصة الشعر الرعوى (pastoral) وهي الابتعاد عن المدنية ونشدان المثالية في نقاء العاطفة وصدقها، والمقابلة بين الطبيعة (أو حياة الفطرة) وبين الحضارة (أى التعقيد الاجتماعى) فهي إذن 'رومانسة' رعوية، ويذهب بعضهم إلى أنها كوميديا (بسبب نهايتها السعيدة) أو إلى أنها تراجيكوميدي، أى ملهاة تجمع بين عناصر الملهاة والمأساة، وإن قال البعض أخيراً إنها مسرحية 'تجريبية' أيضاً، وهم يؤكدون في هذا الصدد أهمية الماصك-أى العرض الغنائى الراقص-بل إن أحدهم يذهب إلى أن المسرحية كلها يمكن أن تعتبر ماصكاً !

أما أحد منابع الشعر في هذه 'الرومانسة الرعوية' فهو ، في تصوري ، ما يقول به روبرت لانجبوم (Langbaum) ، في مقدمته لطبعة سيجنت (Signet) من المسرحية ، وإن لم يقل صراحة بانتمائه للشعر ، من إحساسنا بالدهشة والعجب (ص ٣٢) ويقصد بذلك - في تصوري أيضاً - قدرة الشعر على أن يكشف للإنسان في لحظة عن حقيقة أو حقائق كانت ماثلة أمام عينه دون أن يراها ، ومن ثم يدهش لاكتشافها ، رغم معرفته السابقة بها ، وهو يسمى ذلك 'مظاهر التحول في الإدراك' أي (transformations of perception) فكأنما يشير من طرف خفي إلى ما ذكره الرومانسيون عن نزع 'لثام الألفة' عن الشيء العادي حتى يبدو غير عادي ، وهو مصدر الدهشة الذي يلح عليه كلينث بروكس عند الشعراء الرومانسيين ، (انظر كتابي النقد التحليلي - ط ٧ - ١٩٩٥) بل ما عاد إليه أصحاب النظرية النقدية الحديثة في مصطلح 'إزالة الألفة' (defamiliarization) (انظر كتابي المصطلحات الأدبية الحديثة - ط ٣ - ١٩٩٨) وإن كان لانجبوم يربط بين الدهشة هنا وبين 'الكشف' الدرامي ، ضمناً ، ويضرب لذلك أمثلة من التورية الدرامية الساخرة (dramatic irony) في مشهد إغواء أنطونيو لزميله سباستيان بارتكاب القتل ، قائلاً إن هذا المشهد يماثل إغواء زوجة ماكبيث لزوجها على قتل الملك دنكان ، وإذن فإن 'المادة' فيه مأساوية ، ولكننا نراه فكاهياً بسبب إدراكنا أن آرييل - الجني الذي يخدم بروسبيرو - يراقب ما يحدث دون أن يراه أحد ، وأنه قد تسبب في وقوع ذلك الحدث نفسه تنفيذاً لأوامر سيده (ومن ثم فلا خوف من وقوع الجريمة ، لأن آرييل يتدخل في اللحظة المناسبة لمنعها) . ويقول لانجبوم تعليقاً على ذلك "إن المنظور الكوميدي لا يجعلنا مع ذلك نضحك ، بل يجعلنا نعجب" (ص ٣٢) . ويقول لانجبوم : بل إن الشخصيات والمشاهد الكوميديّة نفسها لا تجعلنا نضحك بقدر ما تجعلنا ندهش ، فهي على درجة من الغرابة تثير التعجب أكثر مما تثير الضحك وانظر أيضاً كتاب "فَلْتَبْدُ الدهشة مألوفة : النهايات في رؤية شيكسبير للرومانس" من تأليف ر.س. هوايت (White) ١٩٨٥ .

وقد اشتهر الخطاب الذي يوجهه بروسبيرو في آخر المسرحية إلى فرديناند ، في الفصل الرابع (١٤٦ - ١٦٣) بخصائصه الشعرية حتى لقد أصبحنا نردد منه عبارات أو

أبيات ترديد الأقوال المأثورة ، بل والتي دخلت مصطلح اللغة الانجليزية الحديثة ، مثل قولنا ”إِنَّا خُلِقْنَا مِنْ خِيوطٍ تُنْسَجُ الْأَحْلَامُ مِنْهَا“ أو قولنا ”وهكذا يكلل النعاسُ .. حياتنا القصيرة الضئيلة!“ (وهذا هو التفسير لدى الجمهور لفعل round الذي ناقشته في مقدمتي لكتاب المذاهب النقدية للدكتور شبل الكومي (٢٠٠٤) ، وإن كان يمكن تفسيره على النحو التالي: ”وَعَيْشُنَا الْقَصِيرُ فِي الدُّنْيَا يَحِيطُ النَّوْمُ بِهِ“ (السطران ١٥٧ - ١٥٨) كما تكثر إشارات الكتاب إلى فكرة الوهم التي يطرحها بروسبيرو عند تصوير الحدث الدرامي ، فالممثلون في المسرحية الغنائية الراقصة (الماصك) من الجن الذين يماثلون آريل في انتمائهم إلى الريح أو إلى العالم الخفي (وهو المعنى الاشتقاقي للجن) وهم يعودون إلى الريح فينتفى وجودهم المرئي وإن استمر وجودهم الفعلي :

فلم يكن ممثلونا هؤلاء

غير أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت في الهواء

في أرق ذرات الهواء ! وهكذا تذوبُ

مثل هذه الرؤيا التي بنت نسيجها من العدم

قلاعنا التي يكلل السحاب رأسها

قصورنا الجميلة السماء والمعابد الوقورة الرزينة

والكرة الأرضية العظيمة ! وكل ما ترث !

ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر

لن يترك الذي يمضي نثاراً من سحاب ! (ف ٤/م/١٤٨ - ١٥٦)

والكتابُ يجدون في هذه الصورة مثلاً لفكرة الزوال المادي الذي لا ينفي خلود الروح ، ومن ثم فهي فكرة رمزية أو صورة شعرية أتت بها إلى ذهن بروسبيرو نجاحه في قهر اعتزاه الانتقام من أعدائه بعد أن أصبحوا ”تحت رحمته“ ، فهو يعفو عنهم عفواً يثير الدهشة (في رأى لانجبوم) لأنه يكشف عن وهم عجيب مدهش ! وفكرة العفو

عند المقدرة نفسها من الأفكار الأساسية فى المسرحية (وهى التى دفعت بعض النقاد إلى منهج التفسير الدينى للحدث) وهى فكرة تحدد مسار الحدث الدرامى فى النهاية ، إذ تأتى بالمصالحة والسعادة ، ولكنها ، كما نرى تتخذ صورة شعرية لا شك فى تكثيفها وجمال صوغها ، وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من تضافر الشعر والدراما فى الشعر المسرحى (أو المسرح الشعرى) .

وهذا ما أريد تأكيده للقارئ العربى الذى لم يدرج على تذوق هذا النوع الأدبى (المختلط) قبل القرن العشرين ، بل إننا نستطيع أن نعتبر المسرحية كلها حدثاً رمزياً شعرياً يمثل ما يمر به الإنسان فى حياته ، أو حتى حياة الإنسان نفسها فى الدنيا التى لا تزيد عن وهم "يتلاشى ويذوب فى أرق ذرات الهواء !" والهواء هنا هو الريح ، رمز الروح (بدالاتها الاشتقاقية والاستعارية) والمواجهة بين السحر وبين الواقع قد تكون السبيل إلى إدراك طبيعة هذا الوهم ، فلولا سحر بروسبيرو ما اطلعنا على العالم الخفى ، بل وما وعينا وجوده أصلاً ! وعندما يكسر بروسبيرو عصاه السحرية فى آخر المسرحية ويعلن العودة إلى إيطاليا نكون قد مررنا بالتجربة التى مر بها فرديناند عند مشاهدة الماصك ، وأحسنا بما مر بنا إحساس من بهره الاطلاع على العالم الخفى الدائم ، الذى يؤكد روال عرض الدنيا وأن ما نظنه واقعاً مادياً صلباً ما هو إلا رؤيا عابرة !

٣

تاريخ المسرحية :

دأب ناشرو هذه المسرحية ومحررو طبعاتها على نشدان بعض جذور الحبكة أو الحدث فى المكتشفات الجغرافية التى شهدتها مطلع القرن السابع عشر ، وتحديد تاريخ كتابتها وعرضها ، ومشكلات النص وما تعرض له من تعديلات أو 'تصويبات' ، وكل هذا لا يعنى القارئ العربى كثيراً وإن كان لابد أن يشغلنا نحن المتخصصين ، ولسوف أجمل ذلك كله فى كلمات معدودة قبل عرض المعالجات النقدية ومذاهبها .

فأما تاريخ كتابة المسرحية فالأرجح أنها كتبت في عام ١٦١٠ ، فالثابت أنها قدمت على المسرح في عام ١٦١١ في أول نوفمبر (وهو عيد ديني) ثم في شتاء عام ١٦١٢ - ١٦١٣ في إطار الاحتفالات بزواج الأميرة إليزابيث (ابنة الملك جيمس الأول) إلى أمير پلاتين (الألماني) وقد شُغل الدارسون بتحديد تاريخ الكتابة ، مستنديين إلى دلائل نصية داخلية ، أى إلى ما يومئ إليه النص نفسه من نجاة سفينة ظنَّ غرقها ، وهو ما يشير في ظنهم إلى نجاة سفينة السير توماس جيتس (Gates) التي تسمى سى فنتشر Sea Venture بعد أن تصور الجميع غرقها عند جزر برميودا في البحر الكاريبي ، وقد أفاض محرر طبعة آردن (الأستاذ فرانك كيرمود) كما أفاض من سبقوه ، في تبيان هذه الإشارات ، فخصص لها ٢٨ صفحة من مقدمته ، ولا شك أن قصة السفينة مسلية ، ولكنها لا تفيدنا في تذوق النص إلا قليلاً ، وإن كان الدارسون لا يزالون يكتبون الأبحاث ويصدرون الكتب في هذا الموضوع بسبب علاقته باكتشاف أمريكا ، وبطبيعة الإنسان 'البدائي' ، وموضوع 'الطبيعة' نفسه ، ولذلك فسوف نعود إليه عند التعرض لهذا الموضوع . والذي يهمنا هنا هو رصد الحقائق فقط قبل التعرض لتاريخ تطور النظرات النقدية للمسرحية .

٤

بناء المسرحية :

يقول دافيد ليندلى في مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج (٢٠٠٢) إن المسرحية لا تمثل ، كما ذهب إلى ذلك العديد من النقاد ، جيلاً بعد جيل ، "صفوة فن شيكسبير" ، باعتبارها آخر أعماله ، بل إنها مسرحية "تجريبية" مثل غيرها ، مؤكداً أنها :

"رغم إعادة طرحها لأفكار وموضوعات وقضايا سبق له استكشافها في مسرحيات سابقة ، ورغم روابطها النوعية الواضحة بالرومانسات التي سبقتها

مباشرة ، فإنها تفتح أراضى شيكسبيرية جديدة فى تشكيلها الدرامى ، وفى استخدامها للموسيقى والمناظر بوجه خاص“ . (ص ٣) .

فأما عن البناء الدرامى ، فإن المسرحية تراعى بعض الوحدات الدرامية الكلاسيكية ، مثل وحدتى الزمن والمكان ، وهو ما احتفل به النقاد الكلاسيكيون وهللوا له ، وذلك يؤدى إلى تكثيف الحدث ، ويزيد من تكثيفه إقامة التناظر بين عناصرها على كل مستوى ، فلدينا فيها والد وابنته يناظرهما والد وولده ، وأخوان يقابلهما أخوان ، والمتآمران فى المسرحية يناظران (أو يعيدان تمثيل) التآمر السابق للحدث والذى أدى إلى خلع پروسپيرو من حكم دوقية ميلانو ، ووصول پروسپيرو إلى الجزيرة مع ابنته يوارى وصول الساحرة سيكوراكس قبل بداية المسرحية مع ابنها كاليبان ، ورجال الخطيئة الثلاثة (ف ٣ / م ٣ / ٥٣) وهم ألونزو ، وأنطونيو ، وسباستيان ، نجد صدى لهم فى الثلاثى الآخر وهم ستيفانو وترينكولو وكاليبان ، وهكذا فإن المسرحية تمثل قاعة من 'المرايا المتجاورة' (تعبير جابر عصفور ، وكما يقول هارولد بروكس (Brooks) - الذى استخدم هذا التعبير أيضاً - فى دراسة له بعنوان "العاصفة : أى نوع من المسرحيات ؟" نشرها عام ١٩٧٨) بمعنى أن انعكاسات الصور تؤثر فى بعضها البعض وتؤكد الإحساس بانغلاق هذا العالم الدرامى وتركيزه ، وهو الذى يؤدى إليه تحكم پروسپيرو فى الحدث ، وهيمنته على مصائر الجميع . ولا شك أن دوره يذكّرنا بدور أوبرون - ملك الجان - فى مسرحية حلم ليلة صيف أو بدور الدوق فى مسرحية دقة بدقة ، ولكن سيطرة پروسپيرو على الحدث فى العاصفة أكمل من كليهما ، وهو يختلف عنهما فى أنه يستعملها لتحقيق غاياته الشخصية المحددة ، وأهمها الانتصار على أعدائه ، واستعادة سلطانه السليب (وتزويج ابنته ؟) .

وقد دفع هذا البناء المكثف بعض الدارسين المتخصصين إلى القول بأن شيكسبير كان يحاول - ولو على استحياء - محاكاة ما يسمى 'بالكوميديا الجديدة' (الرومانية) عند بلاوتوس (Plautus) وتيرنس (Terence) من الكلاسيكيين . وأهم دراسة لعلاقة العبد بالسيد ودلالاتها فى هذه الكوميديا هى التى كتبها برنارد نوks (Bernard Knox) عام

١٩٥٤ بعنوان "العاصفة وتراث الكوميديا القديم" الواردة في كتاب كوميديا المسرح الانجليزي وأحدثها الدراستان اللتان كتبهما ليو سالنجر (Salinger) في كتابه شيكسبير وتقاليده الكوميديا (١٩٧٤) وروبرت س. ميولا (Miola) في كتاب متخصص بعنوان شيكسبير والكوميديا الكلاسيكية : تأثير بلاوتوس وتيرنس (١٩٩٤) وأهم ما يذهب إليه الأخير هو أن البناء يمثل صدى "لمبدأ التركيب الثنائي" (binary construction) الذي تتميز به الكوميديا الكلاسيكية (ص ١٥٥) ، وهو المبدأ الذي يستعين به كتاب الرومانسات ، كما ذهب آخرون إلى أن بعض مظاهر البناء يتجلى فيها تأثير الكوميديا الإيطالية المرتجلة (كوميديا ديللارتي) وخصوصاً باحثة تدعى لويز جورج كلب (Clubb) التي تقول في كتاب لها بعنوان الدراما الإيطالية في زمن شيكسبير (١٩٨٩) إن وجود الساحر الذي يتحكم في الأحداث بعصاه السحرية ، وبكتاب السحر الخاص ، ورمرة الصاخبين الذين يقضون الوقت في السكر والعريضة ، يشيع في تقاليد الكوميديا 'الرعوية' الإيطالية (ص ٢٠) كما ذكر نقاد آخرون أن بناء الترجيكيوميدي في هذه الرعويات كان يشبه ما حاوله شيكسبير في العاصفة ، مثل هنتر (Hunter) (١٩٧٥) وهنكه (Henke) (١٩٩٧) . ولكن القضية ليست قضية تأثير وتأثير ، فهذا وارد وشائع ، ولكنها تدل - كما تقول الباحثة المذكورة - على أن الوعي بوجود النماذج الكلاسيكية والإيطالية

"يكتسب أهمية خاصة إذا أردنا إنصاف شيكسبير . . . فإن عمله يتطلب الإقرار بأنه دراما طليعية ، استخدم فيها أحدث فنون العرض المسرحي في تشكيلات جديدة باهرة" . (ص ١٥٧) .

وأما أحدث فنون العرض المسرحي فقد تناولها أندرو جور (Gurr) في دراسة له بعنوان "عاصفة العاصفة في مسرح بلاكفرايرز" (Blackfriars) (١٩٨٩) يبين فيها مزايا استخدام المسرح المغلق ، وأساليب العرض الجديدة (ومنها الاستعانة بفرقة موسيقية ، وفترات التوقف ما بين الفصول لتهديب الشموع وتجديدها) وقد استغل شيكسبير هذه الأساليب في جعل كل فصل ينتهي بذروة درامية تعتبر تنويعاً على خيط

من خيوط الحدث الرئيسى وهو خيط العبودية والحرية ، فالفصل الأول ينتهى بإخضاع فرديناند لسلطان پروسيرو ، وينتهى الثانى بأغنية كاليبان احتفالاً بالحرية ، والثالث بفزع اللوردات من ظهور آريل فى شكل طائر الهاربى الخرافى ، والرابع بطرد كاليبان وزملائه المستأمرين ، والخامس بعودة الحرية بعد العفو والصفاء وباحتفالات الزواج المرتقبة!

وربما كان علينا أن نتوقف قليلاً فى دراستنا للبناء عند مظهر آخر من مظاهر تأثير شيكسبير بالدراما الكلاسيكية ، لأنه مظهر يؤكد تضافر فن الشعر مع فن المسرح ، فى هذا النوع الأدبى الخاص الذى لم نعتده فى العربية ، ألا وهو المزج الدقيق بين الحدث الواقعى والحدث الخرافى ، فالقارئ الحديث الذى اعتاد لوئاً منهما دون الآخر ، أو اعتاد تطويع ذهنه لتقبل كل منهما على انفراد ، سوف يدهش لمدى تأثير هذا المزج فى إخراج الهياكل الاستعارية المركبة والموحية التى تلعب دوراً درامياً أساسياً (على نحو ما سوف نشرح فى القسم الأخير) وقد تكون هذه 'الهياكل' أو الأبنية مستقاة من عالم الطبيعة أو من عالم الخرافة ، ولكنها بسبب طاقتها الرمزية تربط أجزاء القصيدة الدرامية (التي هى المسرحية الشعرية) وتهبها وحدة انطباع نهائية قد يحار المرء فى تفسيرها إذا لم يقدم على هذا التحليل .

لننظر إذن إلى المشهد الأول فى المسرحية ، الذى كتبه شيكسبير نثراً لا شعراً : إنه مشهد يصور عاصفة حقيقية على المسرح ، أى إنه مشهد طبيعى ، وتقاليده فى الآداب الكلاسيكية عريقة ، فقد تبدأ بها الرومانسات الطويلة والملاحم ، مثل الإنيادا لفيرجيل ، ومثل أركاديا لسيدنى ، كما تبدأ مسرحية الحبل (Rudens) لبلاوتوس بعاصفة لا نراها على المسرح ، وقد سبق لشيكسبير نفسه استخدام 'البرق والرعد' فى بداية مسرحية ماكبث ، وفى مشاهد من الملك لير ومن مسرحية بيركليس ، وقد يؤدى مشهد العاصفة على المسرح إلى تهيئة الجمهور ، كما يقول بعض النقاد (ليزلى طومسون - ١٩٩٩) (Thomson) لتقبل 'أحداث خرافية' ، ولكن القضية ليس الخرافة أو الأحداث الواقعية ، بل قدرة الصورة الحية على الإيحاء ، وهى الطاقة التى ترتبط دوماً بالشعر ،

فالسفينة التى تتقاذفها الأمواج صورة شعرية شائعة لتقلبات الحياة البشرية وتفاوت حظوظ الإنسان، ومع ذلك فإن المشهد مكتوب بالنثر، وبلغه واقعية مفرطة فى دقتها، وليس به من الرموز 'الواضحة' ما يميز الشعر الذى نراه فى مواقف لاحقة فى المسرحية، أى إنه مشهد لا يبدو كالشعر فى كثير أو قليل ! ولكن هذا المشهد نفسه ، الذى أقدم بعض المخرجين فى بريطانيا على حذفه، (بل ظل يحذف حتى مطلع القرن العشرين)، عامر بالإشارات الموحية التى تترك فى النفس انطباعات يماثل انطباعات الصور الشعرية! فلقد أدى هبوب العاصفة (فى الطبيعة) إلى ما يشبه الثورة التى ينعدم فيها النظام وتسود الفوضى، فأصبح هيكلًا أو بناءً استعاريًا، لما نحسه فى دنيا البشر فى انقلاب 'السلم الاجتماعى' على متن السفينة . فالضابط يرفض قبول 'سلطة الملك' ، ويسخر من مشورة جونزالو ، فيثير مسائل تتعلق بالسلطة والتحكم ما تفتأ تتردد أصداؤها فى ثنايا المسرحية ! - كما ألمح إلى ذلك دافيد نور بروك (Norbrook) فى دراسة بعنوان "هل تعب الأمواج الهادرة باسم الملك؟ : اللغة واليوتوبيا فى العاصفة" فى كتاب عنوانه السياسة والتراجيكوميدى (١٩٩٢) وهو مجموعة دراسات من تحرير جوردون ماكمولان (McMullan) وجوناثان هوب (Hope) - وسخرية الضابط من أنطونيو وسباستيان حين يدعوهما إلى العمل بدلا منه صورة حية للانقلاب الذى أحدثته العاصفة ، وللخلل الاجتماعى (المشار إليه) وهو الخلل الذى يقبله فرديناند قائلاً "قدم يقدم المرء على عمل تافه فيزداد به شرقاً ! " (ف٣ / م١ / ٢ - ٣) ولا يقبله بروسبيرو إذ يرفض إحضار الحطب وإشعال النار ، على عكس قائد سفينة 'سى فينتشرش (Sea Venture) الذى شارك الملاحين فى عملهم ، وفقاً للحادثة التاريخية المشار إليها فى القسم السابق ، على نحو ما أشار إليه ريتشارد ستراير (Strier) فى دراسة له وردت فى الكتاب نفسه (ص ٢٢) وقول جونزالو إنه يتمنى لو أعطى "فدائاً واحداً من الأرض القاحلة الجرداء" مقابل ألف فرسخ من البحر (ف١ / م١ / ٣ - ٤) لا يلبث أن يتحقق فى مطلع الفصل الثالث وبصورة لم يكن يتوقعها حين ينجو فيجد أنه رسا على جزيرة يصفها قائلاً إنها جرداء مثل الصحراء ! وقد جرت العادة على وصف هذه الإشارات

المضمرة (أى التى تشير ضمناً إلى ما تكشف عنه المسرحية من أحداث فيما بعد بأنها إشارات بنان (finger-posts) وأضيف هنا إن الإضممار الذى يتبعه الإفصاح يهب العمل ما يسميه كولريدج وحدته الحيوية ، أى وحدته باعتباره كائنًا حيًا يخضع لقواعد الحياة المعروفة ، ومن أهمها الترابط بين أعضائه ، فالترابط العضوى يهب الوحدة العضوية أو الوحدة التى يتميز بها كل كائن حى ، إذ يقول كولريدج فى المحاضرة التاسعة من كتابه النقد الشيكسبيرى (Shakespearean Criticism) :

”وقبل أن أمضى إلى أبعد من هذا الحد ، سوف أغتنم الفرصة لأشرح ما يعنيه الانتظام الآلى والانتظام العضوى . فالأول يعنى أن النسخة يجب أن تبدو لعين الرائي كأنما صُبَّتْ فى قالب الشئ الأصيل نفسه ، والثانى يعنى أن ثمة قانونًا تطيعه جميع الأجزاء ، بحيث تتفق مع الرموز والتجليات الخارجية للمبدأ الأساسى . فإذا تأملنا نمو الأشجار مثلاً سنلاحظ أن الأشجار التى تنتمى لنوع واحد تتفاوت كثيراً فيما بينها ، وفقاً لظروف التربة أو الهواء أو الموقع ، ومع ذلك فنحن نستطيع على الفور أن نعرف ما إذا كانت من أشجار البلوط أو الدردار أو السرو . وهكذا الشأن مع شخصيات شيكسبير : إنه يكشف لنا عن حياة كل كائن والمبدأ [الأساسى] له بانتظام عضوى ، مثل الضابط فى المشهد الأول من العاصفة“ . (المجلد الثانى، طبعة إفريمان ، ١٩٦٥ ، ص ١٣١) .

ويُفَصِّل كولريدج ما يعنيه فى هذا السياق ، ولا يعنينا هنا إلا فى حدود الوحدة الحيوية التى تنشأ من تطوير صورة الخلل ، وقد أصبحت صورة حية فى مشهد العاصفة الواقعى ، فارتفعت بذلك إلى مصاف الصور الموحية ، وإذا بخيوطها تمتد فى المشاهد التالية فتخرج النسيج المتلاحم الذى ينمو وفقاً لما يسميه كولريدج بالمبدأ الأساسى أو الحيوى !

ونحن لا ندرك هذه الدلالة البنائية / الشعرية على الفور ، بل هى تتكشف لنا تدريجياً على امتداد المسرحية ، بصور شتى ، منها صورة الخلل فى الطبيعة الحية

(العاصفة) الذى نرى محاكاة له (ما يسميه كولريديج بالنسخة Copy) فى خلل السلوك البشرى الذى أدى إلى خيانة الأخ لأخيه ، فى الانقلاب الذى سلب بروسبيرو سلطانه ، وهو ما يرويهِ بروسبيرو فى المشهد الثانى من الفصل الأول لابنته ، ولو أنه يلوم نفسه أيضاً لأن إهماله شؤون الدولة يمثل أيضاً خللاً من نوع آخر !

وإذا تجاوزنا مظاهر البناء التى تؤكد ما ذهب إليه كولريديج من وحدة حيوية ، وجدنا أن 'التنويكات اللّحنية' ، إن صح هذا التعبير ، على ثيمة الخلل التى تدعو إلى الإصلاح تشبه التنويكات الشعرية فى الصورة الأساسية ، ومن أهم هذه التنويكات محور السلطة والطاعة ، أو قل مصدر السلطة وواجب الطاعة ، والمقابلة بين تحقيق الرغائب وإحباطها ، وبين التوافق الموسيقى والنشار ، وبين التذكر والنسيان ، وبين المنطوق والمسكوت عنه ، وكلها تصب فى ثيمة الخلل الذى يبدأ بها مشهد العاصفة على ظهر السفينة ، وتؤكدُها المشاهد الاحتفالية التالية (مثل مشهد الماصك) أو المشاهد الباهرة على المسرح ، مثل مشهد المائدة التى تختفى أمام الجميع ، ومشهد الكلاب التى تطارد اللوردات ، وهى جميعاً وهمية أى من إبداع خيال شاعر ، هو فى هذه الحال بروسبيرو ، وشيطان شعره هو العفريت الصغير آريل ! أى إن بروسبيرو يسخر شعره (أو شيطان شعره إن شئنا الدقة) لإبداع أوهام من المحتوم أن تنقشع فى النهاية ، لتأكيد الطابع الفانى لكل مظاهر هذه الحياة - حتى الخلل وإصلاحه - وهو ما يقول به لفرديناند ثم للجمهور !

٥

الماصك :

وقد استعنت ببعض الدراسات التى نشرت فى ثلاثة كتب عن الماصك باعتباره من فنون البلاط المعتمدة فى أواخر القرن السادس عشر ومطلع السابع عشر ، منها كتاب كتبه ستيفن أورجل (Orgel) عن الماصك الجونسونى (أى الذى أبدعه بن جونسون)

(١٩٦٧) وكتاب يضم عددًا من الدراسات بعنوان ماصك البلاط الملكي (١٩٨٤) من تحرير دافيد لندلي (Lindley) ، وكتاب يضم دراسات أحدث بعنوان الجوانب السياسية للماصك في عصر أسرة ستيفارت المالكة (١٩٩٨) من تحرير دافيد بفنجتون (Bevington) وبيتر هولبروك (Holbrook) ، وكلها تؤكد أهمية فكرة الوهم المحورية في هذه العروض الموسيقية الراقصة . صحيح أن التقاليد الاحتفالية في البلاط كانت تقضى بتقديم عرض غنائى راقص يمثل الآلهة الوثنية ويتميز بالمرح والسرور والنهاية السعيدة ، ولكن الخلاف استعر بين مذاهب كبار الشعراء الذين مارسوا هذا الفن الأدبى حول مغزاه والهدف منه . فقد كان بن جونسون يعتقد أن المشهد الباهر ، بالملابس الفاخرة والمعدات الباهظة التكاليف وليلة عرض واحدة، له ما يبرره، فما هو إلا أداة لاستكشاف ألغاز عميقة في حياة الإنسان والتعبير عن حكمة بالغة وعميقة ، أى إنه كان يرى فيه تصويراً رمزياً لحقائق قد تخفى عن 'المحتفلين' بالمناسبات، وأهمها احتفالات عيد الميلاد المجيد ، وزفاف الأمراء ، حسبما يقول في مقدمته لطبعة الماصك التى كتبه بعنوان أرباب الزواج (Hymenaei) (١٦٠٥) وقدمه فى حفل زفاف فرانسيس هوارد (Frances Howard) على روبرت ديفرو (Devereux) ، وربما كان الماصك فى العاصفة قد استقى منه بعض التفاصيل ، بل إن بن جونسون كان ينتقد بذلك موقف الشاعر صمويل دانيال الذى كان قد قدم فى العام السابق ماصكًا بعنوان رؤيا الرباب الاثنتى عشرة ، تعتمد فيه تحاشى الإشارات الرمزية القائمة على الدراسة المتخصصة للأساطير اليونانية والرومانية ، وقال فى مقدمته له إنه اختار الرباب والأرباب "وفقًا للمناسبة المحتفى بها ، ودون مراعاة للتفسيرات التى قد تكشف عن ألغاز الحياة وأسرارها" ، وعندما قرأ دانيال انتقاد جونسون له ، عاد إلى الحلقة فى المقدمة التى كتبها لماصك كتبه عام ١٦١٠ بعنوان احتفال تيس (Tethys Festival) (ابنة الأرض والسماء) قائلاً إن كُتِّبَ هذا اللون الأدبى وهو منهم لا يملكون إلا ابتداء الأطياف ، وإنهم يدعون تصاوير لا ثمرة لها ، بل ويختتم ذلك العمل بالأبيات التالية :

فيا عيونًا ظامئًا صاديًا نهمه
أسرعن الارتواء بالرؤى المنبهمه
ولتزدردن ما يزول فجأة في غمضه
كأنه الأطياف في عبورها منفضه

أى إنه يحث الجمهور على 'الارتواء' بالرؤى و'ازدرادها' ، على عكس بن جونسون الذى يدعو إلى تجاوزها والنظر فيما وراءها من 'حكمة بالغه' (جميع الإشارات هنا من كتاب لندلى المشار إليه - ١٩٨٤ - فى صفحتى ١٠ و ٥٥) فإذا تأملنا الماصك فى الفصل الرابع من العاصفة وجدنا أنه مكتوب من وجهة نظر دانيال لا جونسون ، ولا غرو إذن أن يعترض جونسون عليه ، ولكن الماصك هنا مهم باعتباره أطيافًا عابرة 'منفضة' - كما يقول دانيال - فهذه هى الصورة الشعرية التى يجسدها بروسبيرو على المسرح ، بعد أن طلب من شيطان شعره آرييل إعداد مشهد غريب قائلاً إنه يريد أن يعرض على "عيون الزوجين الصغيرين خدعة ما / من أفانين سحرى" (ف٤ / م ١ / ٤٠ - ٤١) . والواقع أن مشهد الماصك فى العاصفة قد أصاب النقاد بخيبة أمل ، حتى لقد افترض بعضهم أنه مدسوس على شيكسبير أو أنه كتب خصيصاً لحفل الزفاف الملكى ، أى إن شيكسبير قد أضافه إلى نص المسرحية الأصيل ، كما يقول روبرت لانجبوم فى مقدمته المشار إليها (ص ٢٢) . فالنظم فيه مفتعل ، والشخصيات الأسطورية نمطيّة ، وبعض المخرجين يحذفونه من العرض المسرحى .

ولكن الأبيات الثمانين تقريباً (التي يستغرقها الماصك) لا تزيد عن صورة شعرية 'زائفة' (ربما عمدًا) لما أبدعه شيطان شعر خاص (آرييل) وهى تمثل 'خدعة ما' - كما يقول النص - والهدف منها الإلحاح على محور الوهم الذى يمثل جوهر الصورة الشعرية الأساسية فى المسرحية ، وهو الذى يؤكد بروسبيرو فى الأبيات التى أوردتها آنفاً (ومثلما خبا وهم احتفالنا الكبير وانتهى بلا أثر / لن يترك الذى يمضى نثاراً من سحاب!) وهو يغذو بعض التنويعات على ثيمة الخلل ، وهى التى أشرت إليها فى آخر

القسم السابق ، مثل التذكر والنسيان ، والموسيقى والنشاز (إذ ينتهى الماصك فجأة كما تقول الإرشادات المسرحية "بصخب مكتوم ومختلط") وتحقيق الرغائب وإحباطها (فالأمل الذى أثاره الماصك سرعان ما ينقشع ويصيب الجميع بالإحباط مما يدفع بروسبيرو إلى تهدئة خاطر فرديناند) وآخرها - وأهمها - ذلك التقابل الرائع بين المنطوق والمسكوت عنه ! وهذه المفارقة الأخيرة جديرة بالتوقف عندها .

المنطوق هنا هو ما يغنيه الجان الذين يمثلون أدوار الربات الوثنية ، والمسكوت عنه هو أنهم يعبرون عن أفكار بروسبيرو (دعوة فرديناند إلى الصبر حتى يتم الزفاف قبل أن يلمس ميراندا إلخ) ويجسدون من ثمّ صورته الذهنية تجسيداً حياً ، فإذا تغير خاطره عند أول بادرة ، اختفى المشهد كله (لأنه لا يقع إلا فى خياله) وتحولت الموسيقى إلى صخب مختلط مكتوم !

والمسكوت عنه أيضاً أن تقاليد الماصك فى البلاط بعد عام ١٦٠٩ كانت تقضى بوجود "الماصك المضاد" - أى الذى يصور تهديداً ما للنظام القائم، ويشير نفور الجمهور من بؤادر الخلل التى يوحى بها ذلك العرض ، وما يفتأ أن ينقلب الوضع وتعود المياه إلى مجاريها عند دخول أبطال الماصك الأساسى . وكان يعرض قبل عرض الماصك الأساسى ، وكان عرضاً موسيقياً راقصاً أيضاً (وغالباً فكاهياً) يشير إلى من يتآمرون على السلطة الشرعية للحاكم ولا يقتصر الماصك المضاد على ما يقول به بعض النقاد - مثل ارنست ب. جيلمان (Gilman) فى دراسة بعنوان "جميع العيون : الماصك المقلوب عند بروسبيرو" (دورية رينيسانس الفصلية، ٣٣، ١٩٨٠) (Renaissance Quarterly) - من أن كاليان وستيفانو وترينكولو يمثلون الماصك المضاد، بمعنى أن أعمالهم وأقوالهم تقلب النظام المعتاد أو الطبيعى للماصك، وتمثل 'مفتاحاً نوعياً' (generic cue) لولوج باب المعنى فى العاصفة، "إذ تجسد هذه المسرحية هذا المعنى، دون التصريح به (silently) فى معظم الأحوال، استناداً إلى قدرة الجمهور المثقف على إدراك إعادة ترتيب أجزاء الماصك والتجاوب مع هذا الانقلاب" (ص ٢١٨). كما يذكر لندلى فى مقدمته لطبعة المسرحية أن 'الأشكال الغريبة' (المنصوص عليها فى الإرشادات المسرحية) التى تأتى بالمائدة فى المشهد الثالث من

الفصل الثالث قد تمثل شخصيات الماصك المضاد، بحيث يصبح هذا المشهد "نظير" للماصك المضاد، وتصويراً - إذا وسعنا نطاق الفكرة - لخصائص 'رجال الخطيئة' الثلاث' باعتبارهم يمثلون الخل (disorder) الأخلاقي والمعنوي" (ص ١٥) .

وقراءة المسرحية بما تقوله وما تسكت عنه تؤكد وظيفة الماصك باعتباره صورة شعرية تؤكد بعض محاور الحدث في المسرحية وتبررها في لحظات مكثفة، فهو وهم يؤكد رؤية بروسبيرو للعالم، وهو أكذوبة تؤكد الأغاني التي تلعب دوراً أساسياً في المسرحية، وعلى رأسها أغنية آرييل "قامات خمس" التي يهمس بها في أذن فرديناند ونعرف أنها أكذوبة! ولكن للموسيقى دوراً آخر، وهو جدير بتخصيص قسم للحديث عنه.

٦

وظيفة الموسيقى:

مسرحية العاصفة ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر ، وهي التي عادة ما توصف بأنها ابنة عصر النهضة الأوروبية، ونتاج التوجه الإنساني الجديد الذي أتى بالعلم الطبيعي وأنزل الفلسفة 'من السماء إلى الأرض' ، ولكن هذه الثقافة ، إذا أنعمنا النظر فيها ، كانت لا تزال تحمل سمات التراث القروسطي وهو تراث حي نلمح آثاره في رموز الإنسان ودلالاتها (في الفن والأدب والفكر) بل أكاد أقول إنه تراث لم يمت أبداً في ضمير البشرية ، ومن هذه الرموز رمز الموسيقى ، فلقد شاع النظر إلى الموسيقى في شيكسبير باعتبارها رمز التوافق التقليدي ، فموسيقى الإنسان تحاكي (أو تطمح إلى محاكاة) التوافق الرباني أو الإلهي و'موسيقى الأفلاك' ، وهو المدخل الذي يعتمد على النظرة الأفلاطونية الجديدة ، ويجد في الشعر نموذجاً لتحقيق مثل هذا التوافق السماوي فيما بين أهل الأرض ، على نحو ما يذهب إليه باحث يدعى جيمس أندرسون ون Winn) في كتاب له عن تاريخ العلاقات بين الشعر والموسيقى (١٩٨١) وكلنا يذكر حديث لورنزو و چسیکا فی الفصل الخامس من تاجر البندقية عن قوة الموسيقى

وسلطانها ، والإشارات إلى أورفيوس وأمفيون وغيرهما من الموسيقيين الذين أثبتوا هذا السلطان ، وهو ما يشير إليه أنطونيو ساخرًا في قوله إن لفظ جونزالو ”أقوى من القيثارة العجيب الذى ارتفعت على أنغامه الأسوار ا“ (ف ٢ / م ١ / ٨٣) وقد نرى فى هذه السخرية مجرد عبث من ’رجل الخطيئة‘ أنطونيو ، ولكن الواقع هو أنه يومئ إلى تساؤل قد لا يخطر على البال لأول وهلة عن دور الموسيقى فى المسرحية . إن فرديناند يقول :

فإذ باللُّحُونِ تَسِيرُ الهُويْنَا

على صفحةِ الماءِ تنسابُ جَنِيي

تُخَفِّفُ مِنْ غَضَبَةِ الماءِ حَوْلِي

وتمسحُ باللَّحْنِ أحزانَ قلبي

بإيقاعها العذبِ من كُلِّ صَوْبٍ ا (ف ١ / م ٢ / ٣٩٤ - ٣٩٦)

وقد لا يبدو هذا إلا ترديدًا للنظرة الأفلاطونية الجديدة ، ولكننا نعلم ما لا يعلمه فرديناند ، وهو أن بروسبيرو هو الذى أمر آرييل باستخدام الموسيقى حتى يأتى به إلى حيث يريد ، وأبيات فرديناند تتلوها أغنية آرييل ”قامات خمس“ كاملة عمق فراش أبيك الراقد فى قاع البحر الآن“ - أى إن الموسيقى قد استخدمت لقضاء حاجة فى نفس بروسبيرو ، وهى إيهام فرديناند بأن أباه قد مات ! الوهم إذن هو الغاية ، وبروسبيرو لا ينكر ذلك بل يذكره صراحة عندما يأمر موسيقاه بأن تُحدِثَ ما أبغى من تأثير فى عقل أولئك“ ويشير إلى الموسيقى باسم التعويذة أو الرقبة الموسيقية والهوائية ، (airy charm) (ف ٥ / م ١ / ٥٣ - ٥٤) وذلك يذكرنا بالصورة التى استخدمها من قبل عندما وصف عمل أنطونيو فى سبيل الاستيلاء على السلطة بأنه ”ضبط الأوتار بأفئدة الناس بشتى أرجاء الدولة / كى تعزف ما يبغيه من الألحان“ (ف ١ / م ٢ / ٨٤ - ٨٥) أى إن للموسيقى دورًا جديدًا قد يختلف عن الدور التقليدى للتوافق الربانى ! ترى هل يتساءل شيكسبير هنا - كما يقول لندلى - عن صدق النظرة التقليدية إلى الموسيقى ؟ (ص ١٩ من المقدمة) .

إن قارئ المسرحية (أو مشاهدتها) لن يعدم الإحساس بغلبة الأصوات (البشرية وغير البشرية) غناءً أو عزفاً أو فى الطبيعة ، وأذكر بعد إعادة قراءة النص عدة مرات أنني توقفت عند ظاهرة شيوع الموسيقى وتنوعها عند الجميع ، إذ لا يقتصر الغناء على من تعلموه، بل يقدم عليه من تعلمه ومن لم يتعلمه، فهذا هو ذا كاليان (المتوحش) يقول :

... فجزيرتنا تحفل بالأصوات !

منها أصواتُ غناءٍ أو ألحانٌ عذبةٌ ،

تُطربُ أذنى دون أذى ! أحياناً آلافُ الآلاتِ الوتريةِ

تَعزِفُ أنغاماً مثل طنينٍ يتداخلُ حولى !

وأُحِسُّ بأحيانٍ أخرى هدهدةً من أصواتٍ بريّةِ

فأنامُ ولو كنتُ أفقتُ لتوى من وسنٍ ممدود ! (ف ٣ / م ٢ / ١٣٤ - ١٣٨)

وفى أغنية آرييل نسمع أصوات الديك الصادح والكلب النابح ، وفى المشهد الثانى إشارة إلى عواء الذئاب ، ناهيك بأصوات العاصفة نفسها ، وما يتبعها من صيحات بشرية ! والغناء ليس مقصوراً على آرييل ، فإن ستيفانو يغنى لنفسه أغنية ما ، فى أول دخول له على المسرح :

لن أركب بعد الآن البحرُ

بل سوف أموت على البر ! (ف ٢ / م ٢ / ٤١ - ٤٢)

ويصفها بأنها أغنية بشعة ، ومن ثم يحاول شيئاً جديداً فيغنى أغنية مطلعها :

ربّانُ المركبِ وأنا والكناسُ

ورئيس الملاحين وكل الحراس (ف ٢ / م ٢ / ٤٥ - ٤٦)

ثم يصفها أيضاً بالبشاعة ، ويجد عزاءه وسلواه فى الشراب .

وما يفتأ أن يعود إلى الغناء فى الفصل الثالث ، فىطلب إلى كاليبان مشاركته فى
ترديد الأغنية التالية :

اسخر منهم واشتمهم

واشتمهم واسخر منهم

إذ لا قيد على الأفكار ! (ف٣ / م٢ / ١١٩ - ١٢١)

وعندما يعترض كاليبان قائلاً إنه ليس اللحن الذى يعرفه ، يتدخل آرييل غير المرئى
فيعزف اللحن المقصود فىقول ترينكولو إنه 'لحن أغنيتنا الجماعية' (الماصك المضاد ؟)
'يعزفها شبح لا جسد له !' (ف٣ / م٢ / ١٢٤) وها هو لندلى يقول فى دراسة له بعنوان
"الموسيقى والماصك والمعنى فى العاصفة" فى كتاب ماصك البلاط الملكى المشار إليه
آنفا (من تحريره) صفحات ٤٧ - ٥٩) إن شيكسبير ربما كان يتحدى النظرة التقليدية
للموسيقى بأن يجعل لها غايات بشرية ترتبط بالفوضى والشغب . وهو يدعم هذا
الرأى باقتطاف عبارات وردت فى كتاب صدر فى مطلع القرن السابع عشر بعنوان فنون
المسرح (*Histrionomastix*) لمؤلف يدعى وليم پرين (Prynne) يقول فيه "إن مثل هذه
الأغاني . . . تحط من أخلاق الذين يسمعونها أو يرددونها ، فهى تثيرهم ، وتحضهم
على الشهوة ، والفجور ، والدعارة ، والبذاءة ، والاستهتار ، والفحش والترف ،
والسكر ، والاستغراق فى الملاذ ، وتبعد أذهانهم عن الله ، وعن الغفران وعن السجايا
السموية" .

ولكن شيكسبير يقدم ، كشأنه دائماً ، صورة تقبل تفسيرين معاً لموسيقى المتمردين
'المنحطة' . فإذا كانت أغاني ستيفانو الأولى تجعلنا نسخر من عربدته وسكره ، بل
وتضحك منه : فإن أغنية كاليبان التى يعلن فيها تحرره من سطوة بروسبيرو ، والتى
تبدأ بالأبيات :

لن أبنى أى سدود بعد الآن

للصيد وحفظ الأسماك لإنسان

أو أحضر أحطاب الغاب

للسيد يأمر فيجواب ا (ف ٢ / م ٢ / ١٧٩ - ١٨٢)

أغنية قد يتعاطف معها الجمهور ، كما إن هذه الأغنية سرعان ما تجد صداها في أغنية آرييل عندما يستشرف الحرية ويتنسم عيبرها ، أى إنهما يعبران عن المشاعر نفسها ولو بكلمات مختلفة ، وبصور بالغة الاختلاف :

ها أنذا أرشف مثل النحل رحيق الزهر

فى تاج السوسن أرقـد أنعم بالعطر

أرقـد حيث نعيق البوم إلى الفجر

أركب متن الخفـاش كمثـل الطير

فى مرج أيام الصيف تمر !

مرحاً مرحاً سوف أعيش الآن

تحت براعم فى بعض الأغصان

(ف ٥ / م ١ / ٨٨ - ٩٤)

ويقول لندلى فى الكتاب المشار إليه إن إحساس آرييل بالحرية فى هذه الأغنية يتناقض مع المستقبل الذى ينتظر بروسبيرو حين يعود إلى تولى مقاليد الحكم والسلطة ، أى إن إلباس بروسبيرو عباءة المنصب القديم (الطيلسان؟) تنفى حرته التى نعم بها فى الجزيرة زمناً طويلاً وتتناقض مع روح الأغنية ، والتناقض بين حركة الموسيقى وحركة الدراما تولداً توترًا لا يؤكد النهاية السعيدة فى الكوميديا ! وقد عارض هذا الرأى كثيرون من بينهم روبن هلام ولز (Wells) فى كتاب أساطير إليزابيثية (١٩٩٤) (ص ٦٣ - ٨٠) وهاول تشيكرنج (Chickering) فى دراسة نشرها فى دورية علمية عام ١٩٩٤ ، ص ٧٢ - ١٣١ وباحثة تدعى چاكلين فوكس - جود (Fox-Good) فى دراسة بعنوان "أصوات أخرى : الأنغام العذبة الخطرة فى مسرحية العاصفة لشيكسبير" (دورية

دراسات شيكسبيرية (١٩٩٦) ص ٢٤١ - ٧٤ ، ولكن رجال المسرح الذين خبروا تقديم النص وإعداد موسيقاه وعرضه على الجمهور هم الذين دحضوا آراء هؤلاء المعترضين على التوتر بين الحركتين (الموسيقية والدرامية) فتاريخ إخراج المسرحية واستجابة الجمهور لها يؤكد هذا التوتر، وإذا كان لندلى يرى أنه يدعم رأيه القائل بأن المسرحية 'تجريبية' ، فأنا أرى فيه أيضاً عنصراً شعرياً يؤكد ما ذهبت إليه (إيماناً برأى ت. س. إليوت) من تفرد المسرح الشعري واختلافه عن كل من الشعر الغنائي والمسرح الثرى، فالموسيقى عنصر من عناصر الشعر الجوهريّة ، وانتظام الإيقاع فيها لا يجعلها - على عكس ما يقول به لندلى في مقدمته لطبعة المسرحية - 'محايدة' بأى معنى (انطلاقاً من أن الجميع يغنون ويقولون الشعر !) (ص ٢٢) حتى ولو تفاوتت وظائفها من موقع إلى آخر في غضون العمل المسرحي ! فالتوتر عنصر يشترك الشعر فيه مع الدراما وإن كان يتخذ في الشعر صورة الضغط في التعبير الذي يؤدي إلى الانفراج في لحظة الاكتشاف ، وفي الدراما صورة الصراع المكثف الذي يؤدي إلى الانفراج في لحظة الذروة ، فإذا توافر التوتر على المستويين في عمل ما ، أصبح دراما شعرية ، حتى لو اتخذ شكل قصيدة غير حوارية ، أو كان حواراً غير منظوم ، على نحو ما نشهد في المشهد الأول وفي المشاهد الأخرى المشورة في المسرحية !

وقبل أن أستعرض بإيجاز أهم 'القراءات' النقدية لهذه المسرحية ، والتي ألمحت إليها في القسم الأول من المقدمة واعتمدت فيها على كتابين هما مسرحية العاصفة لشيكسبير (دراسات جديدة) من تحرير ر. س. هويت (White) (١٩٩٩) وتطبيقات النظرية [النقدية الحديثة] : العاصفة من تحرير نايجيل وود (Wood) (١٩٩٥) ، سأورد نموذجاً للتناقض الشديد بين هذه النظرة البنائية (وإن لم تكن 'بنوية' بالمعنى المعروف) للموسيقى ، وبين رأى 'كبير المفسرين' ويلسون نايت (Knight) ، في بعض كتبه عن شيكسبير ، عن الموسيقى ، فهو يقول إنها ترمز للخلود، استناداً إلى تفسيره لأعمال شيكسبير الأخيرة ، فهو يجمع بين ما قاله نقاد مطلع القرن العشرين عن 'الرمزية' في تلك الأعمال ، وانشغالهم بما قالوا إنه شغل شيكسبير الشاغل فيها ، ألا وهو صورة 'المصالحة' أو التوافق ، وقدرة الإنسان على البقاء في عالم جديد من خلال الجيل الجديد

(ولا شك أن من وراء هذه الفكرة - تاريخياً - اكتشاف أمريكا) وهو الرأى الذى قال به كويلر كوتش (Quiller-Couch) فى كتابه فن الصنعة عند شيكسبير (١٩١٨) وجاراه فيه دفر ويلسون (Wilson) فى محاضرة بعنوان "معنى العاصفة" نشرها عام ١٩٣٦ ، ويعتمد ويلسون نايت على تفسيرات أخرى أيضاً ، منها التفسير الدينى الصريح الذى أتى به كولن ستيل (Still) عام ١٩٣٥ فى كتاب عنوانه عاصفة شيكسبير : تفسير رمزى ، بعد أن ألمح إليه فى كتابه الأول مسرحيات الأسرار عند شيكسبير (١٩٢١) وأفصح عنه فى 'تفسيره الرمزى' قبل أن يزيد من تفصيل القول فيه فى كتب لاحقة . ويتتبع ويلسون نايت إلى القول بأن مسرحيات شيكسبير الأخيرة تعتبر "أساطير خلود" بمعنى أنها تسير فى خط صاعد من بيركليس وقصة الشتاء وسيمبلين إلى العاصفة التى تمثل قمة التطور فى الرمزية : فالعاصفة الطبيعية رمز شعري فى شيكسبير للتراجيديا السامية والموسيقى للخلود ، وما المسرحية فى رأيه إلا رمز عظيم للانتقال من سمو المأساة إلى رمز الخلود . وهو يلخص كل ما قاله فى كتابه الأخير "إكليل الحياة" (١٩٤٧) بل يشير صراحة إلى ما يسميه فرانك كيرمود بالصورة المركبة من العاصفة والموسيقى معاً ، "التي يعبر عنها آخر الأمر طردُ پروسيرو للجان" (ص ٨٥ من المقدمة)

وقد نجد نحن المحدثين صعوبة فى تقبل مثل هذا التعميم ، حتى ولو كنا من دعاة التفكيكية ، إذ لن نجد فى دلالات الموسيقى (الأرضية والسموية) فى العاصفة ما يبرر اعتبارها رمزاً للخلود ، وقد نجد فى 'حركة' الموسيقى فيها - وأكرر إننى أراها عنصراً شعرياً - ما يزيد من قوة 'الحركة' الدرامية أو ما يكتسب منها قوة الشعر المسرحي (وهو ما أحاول تقديمه هنا للقارئ العربى) وقد نجد فى اختلاف دور الموسيقى فى عروض المسرحية الحالية ، والسينما والتلفزيون ، تأكيداً لمفهوم التوتر الذى عرضت له فى الفقرة السابقة ، وهو الدور الذى خصص له دافيد لندلى صفحات كثيرة من مقدمته ، وقد نجد فى الظواهر الاحتفالية للماصك تبريراً كافياً لعمل الموسيقى هنا ، ولكننا قد لا نتفق مع ستيفن جرينبلات (Greenblatt) فى اعتبار ما يسميه 'القلق الناجع' (Salutary anxiety) وما أسميته هنا بالتوتر (tension) ثمرة طبيعية للسياق التاريخي للمسرحية ، كتابةً وعرضاً ، فتفسيره للسياق بيوغرافى وتاريخى معاً ، وقد رجعت إليه فى كتابه اجتياز

صعوبات شيكسبيرية (١٩٨٨) (أو مفاوضات شيكسبيرية) فوجدت أن معنى 'القلق' لديه يكاد يتفق مع ما أعنيه بالتوتر ، وأن قراءته للنص في سياقه الأصلي تغفل عناصر تتجاوز بالنص هذا السياق ، وقد تصلح هذه نقطة انطلاق لعرض أهم القراءات الحديثة للمسرحية



القراءات الحديثة :

١- المصادر والتناص :

قلت إن محرري طبعات شيكسبير ، وبلا استثناء ، يولون أهمية بالغة لما جرى العرف على تسميته بمصادر الحبكة ، أو 'المصدر' وحسب ، فعرضت في القسم الثالث من هذه المقدمة ، وفي كلمات موجزة ، لحادثة السفينة التي نجت ، وكان يُظنُّ أنها غرقت ، وما تلا ذلك من كتابات في هذا الموضوع (وهو ما يخصص له الجميع صفحات كثيرة ، من أوائل محرري شيكسبير وقد أشرت من قبل إلى كيرمود (Kermode) ومن قبله لوس (Luce) في طبعة آردن وحتى آخرهم - ماسون وفون ١٩٩٩ & V. Mason A. T. Vaughan ودافيد لندلي Lindley ٢٠٠٢) وها هو جرينبلات يرى في كتابه المذكور أن هذه المصادر تعتبر "المادة الخام التي يشكلها الفنان" في قالب الشعرى الذي يراه (ص ٩٥) ، ولكن النقد الحديث يطالبنا بأن نتساءل عن مدى نجاح المسرحية في تحقيق غايتها بالإشارة إلى ما يعرفه الجمهور سلفاً عن هذه الحادثة أو عن الأعمال الأدبية التي سبقتها وقد تعتبر من مصادرها ، وعن توقعات الجمهور المعاصر لها ، وعن قدرة الناقد الحديث على التصور الدقيق والكامل للمناخ الذي عُرِضت فيه المسرحية أو قُرئت ، كما يطالبنا بمراجعة مفهومنا لما نسميه 'المصدر' .

فإذا كانت المناهج القديمة تفترض أن 'المصدر' يقتصر على النصوص السابقة التي

نجد لها أصداء لغوية واضحة في النص الجديد ، ولو كانت نصوصاً غير أدبية ، فإن المناهج الحديثة تصرّ على تجاوز مفهوم "المادة الخام" ، وتقول بأن كل نص جديد يقيم حواراً ، ليس مع القارئ فحسب (كما يقول باختين Bakhtin في كتابه الخيال الحوارى) بل مع النصوص الأخرى أيضاً وبصفة عامة ، حتى دون تناصٍ واضح فيما بينها ، على نحو ما تقول به جوليا كريستيفا (Kristeva) ، وبصفة خاصة مع النصوص المشابهة ، ومع الإطار العريض للثقافة التى يكتب النصُّ الجديد ويُقدم إلى المتلقى فى كنفها - ومعنى "الحوار" هنا هو التفاعل بالقبول أو الرفض أو التعديل ، لا مجرد ترديد الأصداء ، لغوية كانت أم غير لغوية ، بحيث تتضح لنا فى النهاية العلاقات القائمة بين النص ومصادره وسياقه .

ولكن النص المسرحى (مثل أى نص أدبى) لا تتحدد قيمة مصدره (أيا كان - أدبياً أو ثقافياً ، ومعاصراً أو قديماً) إلا بإمكان إدراك الجمهور لوجود هذا المصدر ، فهذا الإدراك هو الذى يجعل "التفاعل" (الحوار) ممكناً ، ونحن نعرفه فى الأدب العربى فى صورة المعارضات الشعرية ، أى نسج قصيدة على منوال قصيدة أخرى ورثاً وقافية ، فإذا اشتركنا فى الصور أو ما يسميه بعض نقاد العرب "المعانى" ، كانت الأصداء واضحة ، وعدّها بعضهم حالة "سرقة شعرية" ، وإذا كانت الإشارات غير مباشرة عدّت القديمة من مصادر الجديدة ، ولكن هذا كله لن يكون له مغزى إلا إذا أدرك السامع للقصيدة الجديدة ما فيها من الإشارات (ولو غير المباشرة) للقصيدة القديمة (المصدر ١) فالذى يستمع إلى قصيدة شوقى المشهورة ومطلعها "مضناك جفاه مرقده" لن يتبين أى دلالة للمصدر إذا لم يكن يحيط بقصيدة الحصرى القيروانى "يا ليلُ ! الصَّبُّ متى غَدُّه ؟" ومن يستمع إلى قصيدة شوقى الأخرى - ومطلعها "اختلاف النهار والليل ينسى / جدّدا لى الصبا وأيام أنسى" لن يدرك أى مغزى لمصدر ما إلا إذا كان يعرف قصيدة البحتري (صنّت نفسى عما يدنس نفسى / وترفعت عن جدا كل جبس) وقارئ قصيدة فاروق جويده رسالة إلى شارون لن يدرك أى إشارة إلى التراث الدينى أو الثقافى ما لم يحط بقصيدة البردة للإمام البوصيرى أو على الأقل بقصيدة نهج البردة لشوقى ، ولن تكون للأصداء اللفظية

(verbal echoes) أى دلالة فنية ما لم يتوافر للقارئ إلمام بالتراث المذكور . وهكذا الشأن فى المسرح . فإن وعى الجمهور الإليزابيثى بحادثة السفينة المذكورة كان لا شك من العوامل التى قد نقول بأنها كانت من مصادر القلق أو التوتر التى يقول بها جرينبلات ، وكذلك وعى قطاع من المثقفين على الأقل من جمهور ذلك المسرح بالإشارات الكثيرة إلى الشعر الملحمى عند فيرجيل (الإنيادة) وإلى مسخ الكائنات للشاعر الرومانى أوفيد ، ومقال الفرنسى مونتاني (Montaigne) "عن أكلى لحوم البشر" الذى نشر عام ١٦٠٣ من ترجمة جون فلوريو ، ومعظم الطبقات للمسرحية تورد هذه النصوص مترجمة (وأحياناً باللغات الأصلية) . وبإستثناء هذه الإشارات ، فإن المسرحية لا تستقى 'الحبكة' من مصدر تاريخى ، شأنها فى ذلك شأن مسرحيتى خاب سعى العشاق وحلم ليلة صيف ، وربما مسرحية تيتوس أندرونيكوس أيضاً - كما يقول جوناثان بيتس (Bates) فى مقدمته للمسرحية الأخيرة فى طبعتها الصادرة عام ١٩٩٥ (طبعة أردن) .

ولكن شيكسبير فى الواقع لا يستعمل هذه الإشارات (فى الألفاظ أو الأحداث) إلى الأعمال الكلاسيكية فى سياق يجعلها من مصادر مسرحيته ، بل إنها تتحول عنده إلى ما أسماه جرينبلات بالمادة الخام ، فإذا قارنا 'وظيفة' كل إشارة من هذه الإشارات عند القدماء وعند شيكسبير وجدنا تعديلات تغير من معناها فى ذاتها وفى سياقها تغييراً يكاد يقطع الصلة بينها وبين 'المصدر' المزعوم ، وهو ما أصبح مجالاً للبحوث الأكاديمية المبنوثة فى الدوريات المتخصصة ، بل وخصصت له إحدى الباحثات واسمها دونا ب. هاميلتون (Hamilton) كتاباً كاملاً عنوانه فيرجيل والعاصفة : الجوانب السياسية للمحاكاة (١٩٩٥) . فالمحاكاة تتطلب تشابه السياق لا تشابه الأصداء اللفظية فحسب ، إلى جانب العامل الأهم وهو قدرة جمهور المسرح على إدراك السياق الأصلى حتى حين يختلف قليلاً أو كثيراً عن سياق العمل المسرحى ، لا قدرة الباحثين فى غرف الدرس المغلقة فى الجامعات . وأما الجمهور الذى استطاع إدراك مغزى الإشارات الكلاسيكية فى المسرح فلا شك أنه سيخرج بنتيجة تؤكد التغير والاختلاف لا محاكاة أصل ما أو مصدر من المصادر . وقد تولى الباحث بيتس (المذكور) فى كتاب عنوانه شيكسبير وأوفيد

(١٩٩٣) تبيان مدى التغيرات التي أدخلها شيكسبير على المادة المستقاة من الإنيابة والتي حدثت به إلى القول بأن "مسرحية شيكسبير يمكن وصفها بأنها إعادة تشكيل بأسلوب الرومانسات لمادة ملحمة . وقد سبقه إلى مثل هذا التشكيل الجديد ، أو إعادة التشكيل ، الشاعر الرومانى أوفيد فى مسخ الكائنات ، فالأسفار الأخيرة منها تتناول بعض الأحداث التى تناولها الإنيابة ولكن بصورة مُعدّلة" (ص ٢٤٤) . ولقد قارن غيره من الباحثين أيضاً ملامح التغير فى دلالة ما يقتبسه شيكسبير من فيرجيل وأوفيد ومونتاني ، منذ عام ١٩٤٨ الذى شهد أول إشارة إلى اشتباك شيكسبير مع فيرجيل فى الدوريات الأدبية (بقلم ج . م . نوزويردى Nosworthy) وحتى عام ١٩٩٧ الذى شهد نشر كتاب الباحثة هذر جيمس (James) بعنوان : طروادة شيكسبير : الدراما والسياسة وترجمة الامبراطورية ، وعام ١٩٩٨ الذى نشر فيه كتاب باحثة أخرى اسمها مارجريت تودو - كلايتون (Tudeau - Clayton) بعنوان : جونسون وشيكسبير وأولى صور فيرجيل الحديثة . وكلها يبين مدى اختلاف شيكسبير عن 'مصادره' ، وهو ما نفترض أن قطاع المثقفين من رواد مسرح شيكسبير قد فطن إليه ، ما دما نفترض إحاطة هذا القطاع بما قيل إنه من 'مصادر' شيكسبير .

والحديث عن تغير النظرة إلى المصدر أو المصادر يقودنا إلى الحديث عن القضية التى شغلت النقاد ما يقرب من مائتى عام ، أى قضية الاستعمار ، أو ما يسمى الآن ما بعد الاستعمار ، منذ أن نشر مالون (Malone) كتابه عام ١٨٠٨ وعنوانه وصف الأحداث التى استقت منها مسرحية العاصفة لشيكسبير عنوانها وجانباً من حبكتها ، فكان أول من أشار إلى تلك الحادثة التاريخية تفصيلاً وعلاقتها بالمسرحية . ومنذ ذلك الحين اتفق الباحثون على أن هناك ثلاثة نصوص أفاد منها شيكسبير ، الأول هو كتاب كتبه سيلفستر جوردان (Jourdain) بعنوان اكتشاف جزائر برميودا (١٦١٠) والثانى كتاب أصدره مجلس (شركة) فيرجينيا بعنوان "الإعلان الصادق عن حالة المستعمرة فيرجينيا" (١٦١٠) والثالث خطاب كتبه وليم ستراتشى (Strachey) عام ١٦١٠ (واطلع الشاعر على مخطوط هذا الخطاب قبل أن ينشر عام ١٦٢٥) بعنوان التقرير الصادق عن جنوح

السفينة . وقد تولى أستاذ مرموق هو كينيث ميور (Muir) الرد على الباحثين الذين هلّلوا لاكتشاف هذه 'المصادر' المفترضة ، فبيّن أنه لا يوجد فى المسرحية ما يدل على تأثر شيكسبير بأى شىء فيها ، وهو ينكر أنها من المصادر فى كتابه مصادر مسرحيات شيكسبير (١٩٧٧ ، ص ٢٧٨ - ٢٨٣) كما أشار باحث آخر إلى أن كتيباً صغيراً صدر عام ١٦٠٥ بعنوان الرواية الحقيقية من تأليف جيمس روزيار (Rosier) يعتبر من المصادر - وإن كانت نجاة السفينة التى ظن غرقها قد وقعت عام ١٦٠٩ ! ويتجه الرأى الآن بين جمهور كبار النقاد (لا الصغار الذين يريدون ركوب أى موجة جديدة) إلى أن هذه الكتب والكتيبات تعتبر من بين المؤلفات الكثيرة التى تتناول المغامرات الاستعمارية الإسبانية والإنجليزية ، والتى نشرت فى عصر شيكسبير ولا بد أنه اطلع على الكثير منها.

ب - ما بعد الاستعمار :

أما قضية الاستعمار فتتعلق فى المقام الأول باكتشاف أمريكا ، وإنشاء مستعمرة فيرجينيا (التي أطلق عليها هذا الاسم تيمناً بالملكة 'العذراء' فالاسم نسبة إلى لفظ العذراء بالانجليزية) وما تلاه من مناقشات حامية الوطيس حول سكان هذه الأراضى التى كان يظن أولاً أنها جزر ، وكذا غرائبهم وحياتهم فى أحضان 'الطبيعة' ، وأهم من ذلك كله حق أبناء أوروبا فى استعمارها ونقل 'حضارتهم' ولغتهم إليها . ولقد شغل النقاد المحدثون بهذه المسألة منذ نشر دراسة فى دورية بعنوان فصلية شيكسبير (١٩٧٩) وهى باللغة الأهمية ، بقلم تشارلز فراى (Frey) بعنوان "العاصفة والدنيا الجديدة" (العدد رقم ٣٠ ، الصفحات ٢٩ - ٤١) . ويُفصّل فراى القول فى العلاقة بين المستعمرين وبين أصحاب الأرض فى هذه الدنيا الجديدة ، مستنداً إلى العلاقة بين الإسبان أولاً (والانجليز من بعدهم) وبين أبناء الأمريكتين من ناحية ، وبين العلاقة التى تصورها المسرحية بين بروسبيرو وبين كاليبان من ناحية أخرى ، باعتبار أن بروسبير يمثل السيد أو المستعمر الأوروبى الذى وصل إلى جزيرة تنتمى لغيره فاستولى عليها بسحره (أى بقوة حضارته أو ثقافته) ومستنداً إلى ما كان الأوروبيون يفعلونه مع السكان الأصليين ، وعادة إحضار

بعضهم إلى أوروبا وعرضهم على الجمهور والتكسب من وراء ذلك ، على نحو ما يُشار إليه في المسرحية . (ف/٢م /٢٠ - ٦١) بل إن ناقدًا خصص كتابًا كاملاً لهذا الموضوع عنوانه حالات التقاء الأوروبيين بالدنيا الجديدة : من عصر النهضة إلى الرومانسية (١٩٩٣) واسم الناقد أنطوني باجدن (Pagden) ويقول فيه إن هذا الالتقاء أدى إلى مواجهة ما لبثت أن أصبحت صريحة ، وأثارت مشكلات أساسية للحضارة الأوروبية في إدراج مكتشفاتها ”في المفاهيم الخاصة بصورة الكون ، وجغرافيا الأرض، وسلالات الإنسان وثقافتها آخر الأمر“ (ص ٥) ولم تكن أهون هذه المشكلات مشكلة العثور على مفردات يمكن التعبير بها عن قضايا هذه الدنيا الجديدة وتفهمها ، قائلاً ”وكان من الصعب الإبقاء على مسافة تفصل بين الحديث عن هذه الدنيا الجديدة والتي تبدو غريبة ، وبين الأصقاع التي تصفها رومانسات الفروسية“ (ص ٦١ - ٦٢) وهي الصعوبة التي واجهها كُتّاب أدب الرحلات، وتصدى لها الكاتب المسرحي بنجاح حين استخدم المفردات الأدبية القديمة في مخاطبة جمهوره ، على نحو ما يتضح في مشهد المائدة الوهمية في الفصل الثالث (المشهد الثالث) عندما يدور الحديث عن حكايات الرحالة التي ثبت صدقها ! ويقول جونزالو عن أهل الجزيرة إنهم رغم أشكالهم الغريبة الوحشية ”يزيدون نبلاً وطيبةً عن الكثيرين / من بنى جنسنا ، بل عن أى منهم تقريباً !“ (ف/٣م /٣٣ - ٣٤) . ولقد كانت المناقشات الدائرة آنذاك حول ما يسمى ’المشروع الاستعماري‘ تتضمن التساؤل عن درجة ’تحضر‘ الهنود الحمر ، وتتضارب وجهات النظر حول ما إذا كان من الممكن اعتبارهم من البشر أصلاً (أو قل من الحيوان) أم إن حضارتهم تمثل نقاءً في الخلق والطبع حتى دون اكتساب المظاهر المادية للحضارة الأوروبية . وسرعان ما انتقلت مناقشة هذه القضية إلى مناقشة ’استعمار‘ أيرلندا ! أى إن النقاد حولوا مناقشتهم لحبكة تحيطها التساؤلات وتتضارب فيها وجهات النظر في عمل درامى شعري إلى مناقشة قضية سياسية وثقافية أحياناً من وجهة نظر واحدة وهي اعتبار أن السكان الأصليين يمثلون ’الآخر‘ الذى قد يتعين احترامه ، أو على العكس من ذلك يمثلون مرحلة متأخرة عن ركب الحضارة ولا بد من قهرهم وتولى

مهمة 'تحضيرهم' ! وأهم الكتب التى صدرت فى هذا الصدد هى : كتاب يتضمن مجموعة دراسات من تحرير جوناثان دوليمور (Dollimore) وألان سنفيلد (Sinfield) بعنوان الجانب السياسى لشيكسبير : مقالات فى المادية الثقافية (١٩٩٤) وكتاب آخر مثله بعنوان شيكسبير وأيرلندا : التاريخ والسياسة والثقافة من تحرير مارك ثورنتون بيرنيت (Burnett) ورومانا راى (Wray) عام ١٩٩٧ ، وأخيراً كتاب بعنوان شيكسبير بغير نساء من تأليف ديمينا كالاهاان (Callaghan) (٢٠٠٠) .

ويقول دافيد لندلى فى مقدمته للمسرحية (٢٠٠٢) إن تاريخ عرض العاصفة على المسرح يؤكد استمرار المناقشة الدائرة حول طبيعة السكان الأصليين ، وضرورة تعليم أبنائهم اللغة الانجليزية ومبادئ الدين واكتساب ودهم بالحسنى ، ويقتطف عبارات تفيد هذا المعنى المحدد قائلاً إنها وردت فى كتيب نشر عام ١٦١٢ بعنوان الحياة الجديدة فى قرچينيا (بقلم روبرت چونسون) توحى بانشغال أبناء انجلترا آنذاك بالمشكلات التى أوجدها الاستعمار (ويقول إن هذا المقتطف ورد فى كتاب من تأليف بورتر (Porter) بعنوان المتوحش الخائن : انجلترا وهنود أمريكا الشمالية ١٥٠٠ - ١٦٠٠ ، الصادر عام ١٩٧٩) ثم ينتقل إلى عرض تفاوت وجهات النظر إلى كاليان عند تقديمه على المسرح فى صفحات كثيرة قائلاً إنه اعتمد فيها على دراسة تريفور جريفيث (Griffith) منذ أن قدم درايدن ووليم دافينانت مسرحيتهما المقتبسة عن العاصفة وعنوانها الجزيرة المسحورة فى القرن السابع عشر ، إذ إن الصورة الفكاهية التى رسمها لتلك الشخصية المتوحشة سادت القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها فى القرن التاسع عشر صورة تسمح للمشاهدين بالإشفاق على كاليبان ، ولو إلى درجة محدودة ، ثم تغيرت النظرة فى القرن العشرين صعوداً وهبوطاً بذلك التعاطف ، فكان العرض الذى قدم عام ١٩٣٤ يقدم لأول مرة ممثلاً طُلَى وجهه باللون الأسود ، ويقتطف لندلى تعليقاً للناقد أيفور براون (Brown) يمتدح فيه ذلك العرض قائلاً "إن شخصية كاليبان يجب أن تجمع بين القهر الذى يخضع له السكان الأصليون وفجور المتوحشين ، بحيث يثير تعاطف السياسيين المتحررين بقدر ما هو جدير بعقاب بروسبيرو له" . وأحب أن أؤكد فى هذا الملخص المقتضب

لصفحات لندلى الكثيرة (٣٣ - ٤٣) ما ذكرته عن الصعود والهبوط فى تصوير كاليبان باعتباره من ضحايا الاستعمار ، واستحقاقه التعاطف والعقاب معاً ، وأختتم هذا الملخص بترجمة حاشية وردت فى ص ٤٣ ، قبل مناقشة قراءة المسرحية فى ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' . يقول لندلى فى المتن بعد مناقشة القراءة المذكورة (وسوف نعرض لها بعد ترجمة الحاشية) : "إننى لا أسعى إلى إنكار فائدة وأهمية العاصفة لكتاب ما بعد الاستعمار بصفة عامة ، ولا إلى الإيحاء بأن قضايا العلاقات الاستعمارية كانت خافيةً على الجمهور الأصيل للمسرحية ، أو أنه من الواجب استبعادها من التفسيرات الحديثة" ، ثم يستأنف العبارة فى الحاشية (استدراكًا) قائلاً :

"وذلك على الرغم من أن المسرح قد بدأ الابتعاد ، فيما يبدو ، عن القراءات الاستعمارية ، أو كما قال رالف بيرى Berry فى عام ١٩٩٣ : 'لقد تناقص الإقبال على هذه القراءة حاليًا ، وأظن أن المخرجين أصابهم الملل من تصوير كاليبان فى صورة ضحية القهر الاستعماري . . . فإطار الاستعمار تقييد للمسرحية ومن المحتمل أنه لم يعد مفيداً' . (شيكسبير على المسرح ، ص ١٢٩) والواقع أن الاتجاه الحديث إلى تجاهل الذكورة والأنوثة ولون البشرة فى توزيع الأدوار على الممثلين قد بدأ يقوض النظرة النقدية للمسرحية فى ضوء مدخل ما بعد الاستعمار فعندما نشهد فى عرض المسرحية فى ليدر عام ١٩٩٩ فرديناند يلعب دوره ممثل أسود ، ونتابع لقاءه مع والده الذى تلعب دوره ممثلة بيضاء ، أو عندما تقوم فانيسا ريجريث بدور بروسبيرو 'فى صورة رجل' على نحو ما رأينا فى مسرح الجلوب الشيكسبيرى عام ٢٠٠٠ ، نشعر باختلاف التأثير فىنا ، وهو يختلف قطعاً عن لجوء المخرج ميلر عام ١٩٧٠ إلى استخدام ممثلين من السود ، وعن إخراج ريتالاك للمسرحية عام ١٩٨١ حيث أسند دور بروسبيرو إلى امرأة ، مما استتبع تعديلات فى النص والإشارة إلى البطل بالفاظ أخرى مثل 'السيدة' ، 'أمى' ، 'سيدتى' (ديموفسكي ص ١١٩) أما بيتر بروك الذى أخرج المسرحية فى باريس عام

١٩٩٠ بممثلين من جنسيات متعددة ، فقد اختار لدور كاليبان ممثلاً ألمانيا حتى يقدم الدور برؤيا جديدة ، بعد أن كثر تقديمه إما في صورة وحشٍ من المطاط والبلستيك أو في صورة زنجي ، استغلالاً للون البشرة في تجسيد مفهوم العبد ، وهو تجسيد بالغ الابتذال (لا توجد أسرار ، ١٩٩٣ ، ص ١٠٧) . (مقدمة لندي لطبعة المسرحية عام ٢٠٠٢ - ص ٤٣) .

وقد فضلت ترجمة الحاشية على طولها لأنها تُجمل ما فصله الناقد في صفحات كثيرة ، وحتى ننتقل من انشغال الباحثين بقضية الاستعمار (وما أخصبها لمن يريد كتابة بحث أكاديمي ونشره ولو كانت قراءته متعسفة) إلى ما قد يرى فيها دون تبصر من أيديولوجية استعمارية ، فلو كان بروسبيرو مستعمراً (بكسر الميم) لما ظهر بالصورة التي يصورها شيكسبير ، فهو أولاً لم يسع إلى القيام برحلة إلى تلك الجزيرة ، استكشافاً أو استعماراً ، بل ألقته المقادير على شاطئها ، وهو لا يهتم بإقامة مستعمرة (بفتح الميم) في الجزيرة بحيث تكون تابعة لسلطان ميلانو ، ولا يبدي أى رغبة في تحويل الثروات التي تزخر بها الجزيرة ، والتي دلّه عليها كاليبان ، إلى سلع تجارية تدر عليه الأرباح ، وتلك من الأغراض الأساسية للاستعمار ، بل من الأغراض التي كانت الدعاية لمستعمرة فيرجينيا تؤكد بها بالحاج . وقارئ المسرحية لن يعدم الإحساس بضيق بروسبيرو بالجزيرة وشوقه إلى تركها ، مهما كانت خيراتها ، والعودة إلى وطنه ، مما يوحي بأنه أقرب إلى الدوق سنيور الذي قَبِلَ الحياة على مضضٍ في غابة آردن - في مسرحية كما تحب - منه إلى السير توماس جيتس ، ربان السفينة التي جنحت عند جزائر برميودا ، وظنّ أنها غرقت . ومن الناحية الفنية الصرفة ، نجد أن الجزيرة تنتمي نوعياً إلى ما يسمى 'بالعوالم الخضراء' في ملهاوات شيكسبير الأولى ، منذ مسرحية سيدان من فيرونا ، ولاتستدعي إلى ذهن المشاهد أو القارئ صورة المستعمرة ، وبهذا تؤكد النظرة التقليدية إلى المسرحية باعتبارها ملهاة رعوية (انظر القسم الثاني من هذه المقدمة) .

وقد ذكر أخيراً ناقد شهير يدعى روبرت ميولا (Miola) في كتاب له صدر عام

٢٠٠٠ بعنوان قراءة شيكسبير أن الشاعر اختار الجزيرة مسرحاً لأحداث المسرحية حتى تمثل ما يسمى بالمكان البهيج (*Locus amoenus*) الذى يتميز به النوع الرعوى من الشعر ، وأنه - أى المكان - يمثل المَهْرَبَ من صخب الحياة فى البلاط (أو فى المدينة) وهو ما درج على تصويره الشعراء الرعويون ، فكأنما يضم ميولا صوته إلى أصوات الذين درجوا فى الستينيات على اعتبار المسرحية 'رعوية' مثل باربر (Barbar) فى كتاب عنوانه كوميديا شيكسبير الاحتفالية (١٩٥٩) ونورثروپ فراى (Frye) فى كتابه منظور طبيعى ١٩٦٥ ، وكأنما يبقى على هذا التصنيف حياً برغم القراءات الحديثة ! وإذا جارينا دعاة نظرية ما بعد الاستعمار فى تحليل المسرحية نشدائاً للأدلة قلنا إن كاليبان نفسه ، الذى يقول إنه كان يملك الجزيرة قبل قدوم بروسبيرو ، ويقول النقاد إنه يمثل السكان الأصليين ، ليس إلا ابناً للساحرة التى وفدت إلى الجزيرة (من مدينة الجزائر) فاستعمرت المكان وأخضعته لسحرها 'الأرضى' ، وقهرت آرييل - ساكن الجزيرة الأصلي - بسلطانها ! وهكذا فإن كاليبان يعتبر من الجيل الأول لأبناء المستعمرين (بكسر الميم) ومن ثم يمكن اعتباره منهم ، على نحو ما نعتبر الانجليزى الذى ولد فى الهند إبان الاستعمار البريطانى لها لوالدين انجليزيين من المستعمرين (بكسر الميم) ، ولو استقر فى مكان ما بالهند واتخذها وطنًا ! وقد قدم أكثر من ناقد أدلة أخرى على صعوبة ما توحى به المسرحية من قراءة فى إطار ما بعد الاستعمار ، مثل چيفرى ناپ Knapp فى كتابه امبراطورية فى اللامكان (١٩٩٢) بل إن بعضهم يرفض هذه القراءة برمتها ، مثل بريان فيكرز (Vickers) الذى يقول فى كتابه الذائع (والذى أثار ضجة فى الصحف البريطانية والأمريكية عند ظهوره) الاستيلاء على شيكسبير: معارك نقدية معاصرة (١٩٩٣) إن عادة قراءة ما يحلو لك فى النص قد جرفتنا بعيداً عن الأدب وعن الفن ، ومزجت الغث بالسمين ، فليس نص شيكسبير نصاً يعالج موضوع الاستعمار ، ولمن يريد مناقشة الموضوع أن يتعد عن المسرحية ويتفرغ لمناقشته باعتباره قضية مستقلة خارج إطارها (ص ٢٤٦) .

ويبنى بعض من يعارضون قراءة النص في ضوء ما بعد الاستعمار حُجَجَهُم على حقائق النص نفسه ، إنسانياً وجغرافياً ، مثل مناقشة تصوير كاليبان نفسه ، قائلين إننا نستطيع أن نراه في أطر أخرى غير إطار سكان المستعمرات ، فقد ينتمى إلى أنماط المخلوقات الغريبة التي كانت الرومانسات القديمة تحفل بها على مر التاريخ ، أو الكائنات الخرافية التي تجمع بين الإنسان والحيوان ، إلى جانب الصور الخيالية عن "الإنسان المتوحش" ، وهي التي شاعت في العصور الوسطى ، إلى جانب ما ذكره البعض من أن هذه القراءة تتجاهل عمداً سياق البحر المتوسط الذي تجرى فيه أحداث المسرحية . فالجزيرة تقع في مكان ما بين إيطاليا وشمال إفريقيا ، وتهب العاصفة على السفينة في أثناء رحلة العودة من تونس ، ولا يكتفى شيكسبير بهذا التحديد الجغرافي ، بل يجعل 'بروسبيرو' يسأل 'آرييل' عن موطن 'سيكوراكس' (الساحرة التي حبست الجنى في شق شجرة البلوط) حتى يخبرنا الجنى بأنها من مدينة الجزائر ، وأنا أقول يخبرنا لأن بروسبيرو يعلم ذلك حق العلم بل يفصل القول بعد ذلك (ف١ / م ٢ السطر ٢٦٣ وما بعده) في تاريخ هذه الساحرة ، ولكنه يريد أن يؤكد للنظارة أو لقراء المسرحية أن الأحداث تقع في البحر المتوسط ، وكانت تونس والجزائر من ولايات الدولة العثمانية ، وطالما تنارعت أساطيلهما وجنودهما مع الإسبان الذين كانوا يغيرون عليهما ويحاولون غزوهما . وفي هذا الوقت تحديداً ذاع لجوء القراصنة إلى الجزائر ، كما ذاع استرقاق الأوروبيين وبيعهم لتجار الرقيق فيها . أما وظيفة هذه الإشارات إلى 'الأبعاد الشرقية' للحدث (أو للأبعاد 'الإفريقية' ، إن شئت) والتأثير الذي تحدثه في القارئ أو المشاهد فهما لا يزالان يستعصيان على التحديد ، ولا يكاد النقاد يتفقون على تفسير واحد ، مقنع أو غير مقنع ، لهذه الإشارات . فالناقدة بربارا فوكس (Fuchs) تقول في دراسة نشرتها في دورية فصلية شيكسبير عام ١٩٩٧ (العدد ٤٨) بعنوان غزو الجزر : وضع العاصفة في سياقها (ص ٤٥ - ٦٢) إن إرغام كلارييل على الزواج من ملك تونس نموذج لقهر المرأة في سبيل تحقيق أهداف سياسية ، أي 'احتواء التوسع الإسلامى' ، ولكن ريتشارد ويلسون (Wilson) يقول في دراسة نشرت في دورية أخرى (هي التاريخ

الأدبي الانجليزي -ELH- العدد ٦٤) فى العام نفسه بعنوان 'الرحلة إلى تونس : التاريخ الجديد والعالم القديم فى العاصفة' إن تحطيم سفينة ألونزو يجعل من بروسبيرو 'ملكًا للقراصنة' ، ويقول إنه يشبه الابن المارق للورد ليستر (روبرت ددلى) وأما دافيد كاستان (Kastan) فيركز بصفة عامة فى كتابه المهم : "شيكسبير بعد النظرية" (ويقصد بها النظرية النقدية الحديثة) الصادر عام ٢٠٠٠ (فى الفصل العاشر) على عالم سياسات الأسر الأوروبية الحاكمة ، ويشير مثل غيره من النقاد إلى أوجه التشابه بين بروسبيرو وبين الامبراطورية الرومانية المقدسة ، أى رودولف الثانى ، الذى أقصاه أخوه عن الحكم بسبب انشغاله بالدراسة والسحر . وبالرغم من ذلك كله ، ومع احتمال زيادة وعى جمهور المسرحية فى عام ١٦١١ بمغزى الإشارات إلى تونس والجزائر عن وعى القارئ. أو المشاهد الحديث بدلالاتها اليوم ، فإن 'الأبعاد الشرقية' (أو الإفريقية) لا تزيد عن إشارات غير جوهرية فى حدث المسرحية ، مهما ألح عليها الدارسون ، ولكنها على أى حال موجودة ، ووجودها قد يخفض قليلاً من حماسنا لتبنى آراء دعاة التفسير الحديث فى ضوء 'ما بعد الاستعمار' وحده ، وإن لم يكن يلغى أو ينفى إمكان هذا التفسير ، فنصوص شيكسبير الشعرية الدرامية تقبل التفسيرات المختلفة بل والمتعارضة ، وحماسنا لأحدها لا يجب أن يجعلنا نغفل عن غيرها .

وإذا كنت قد أطلت فى عرض الآراء المؤيدة والمعارضة للتفسير فى ضوء ما يسمى بمدخل 'ما بعد الاستعمار' ، فذلك لأنه مدخل جديد (ولكل جديد لذة) ولأنه - ربما بسبب هذه الجودة وحدها - يجتذب الدارسين لدينا نحن أبناء العالم الثالث إلى الحد الذى قد يجعله يتخطى حدود التفسير الخاص ، أى 'التفسير' الذى يرتبط برؤية قد تقابلها رؤية معارضة لا تقل وجاهة عنها وتدعو إلى 'تفسيرات' أخرى ، بل وقد تجعله يتخذ طابع التحليل العلمى (الذى لا يقبل النقض) - وذلك هو ما لا أومن به ولا أدعو إليه . وسوف أسوق فى عرضى للقراءات الحديثة مثلاً آخر لما أتى به التطور فى المعالجة النقدية للأدب فى الخمسين عاماً الأخيرة من تغيير فى مفهومنا للتفسير ، باعتباره مرادفًا للشرح والإيضاح مرة ، ومرادفًا للتأويل والتخريج مرة أخرى ! وهو مثال يربط

بين التفسير وفق المدخل المشار إليه ، والتفسير الديني باعتبار المسرحية حدثاً رمزياً يدعو للصفح والغفران .

وقد نجد اليوم مفارقة واضحة في هذا الربط ، ولكننا إذا أعدنا فحص كتابات كبار النقاد (وأنا أقصد بالكبير من أحدث أكبر تأثير) حتى مطلع النصف الثاني من القرن العشرين ، وجدنا أن الدعوة الاستعمارية عموماً كانت تقيم مبرراتها على أسس ثقافية حتى تجتذب من بين أبناء البلدان المستعمرة من يقتنعون بها ويدعون لها بين أهلهم ، وأعنى بالأسس الثقافية غايات نشر القيم العليا والحضارة ومكارم الأخلاق والدين ! إنها مجموعة متنوعة حقاً من الغايات ، ولكن ارجع معي إلى ما كتبه ويلسون نايت في كتابه إكليل الحياة (١٩٤٧) عن اعتقاده بأن العاصفة 'أسطورة الروح القومية' (ويقصد بها الروح القومية البريطانية) وبأنها تمثل جهود بريطانيا 'الاستعمارية' ، وخصوصاً تصميمها على رفع مستوى الشعوب المتوحشة من درك الخرافة ، وأضحيات الذبح ، والتابوهات (المحظورات الاجتماعية) والسحر ، وما يرتبط بذلك كله من مخاوف وحالات الاسترقاق ، إلى مستوى الوجود المتنور' . (ص ٢٥٥) ولقد عدّل نايت آراءه هذه فيما بعد ، كما نعرف ، ولكن الكتاب يردد اتجاهها في النقد الأدبي تجاوزه العالم بسرعة كبيرة ، وهو لا يمثل إلا محاولة من النقد لتسخير آرائهم لخدمة 'أغراض خارجية' (وهو ما كان ماثيو أرنولد يحذر منه وما رفضه النقد الجديد رفضاً قاطعاً ، وإن كانت النظرية الحديثة قد فتحت له باباً مريباً !) ترى هل كان نايت يؤمن حقاً بأن تحرير الشعوب من الخرافة والسحر يمثل ما يفعله بروسبيرو على المسرح مع العفريت آريل ؟ ولأخذ إذن نقطة انطلاق في تناول ما يسمى بالتفسير الرمزي (الديني) من هذه الدعوى الغريبة !

كان ويلسون نايت في مطلع الستينيات أستاذاً في جامعة ليدر ، وكانت كتبه الواسعة التأثير قد اجتذبت إليه الطلاب من شتى أنحاء الأرض ، وكان من بينهم زميلي عبد اللطيف الجمال الذي كان قد سافر إلى إنجلترا قبلي بعدة سنوات ، وكان يرسل إليّ خطابات حافلة بالإشارات إلى 'حلقات درس' شيخه ويلسون نايت . فلما وصلت إلى إنجلترا وحكى لي تفصيلاً عن 'الحلقات' عجبت لما أصابه في شيخوخته من 'دروشة' ،

ورجعت إلى كتبه التي كنت قرأتها في مصر فوجدت أن بعض الطبوعات الجديدة قد أصبحت تكتسى لونًا أشد حذرًا واعتدالًا على عكس ما قال لي الجمال عن 'دروشته' ! وعندما عدت إليها من جديد استعدادًا لكتابة هذه المقدمة ، وجدت أنها - كما يقول كيرمود في مقدمته لطبعة آردن للمسرحية - تشكل أساس التفسير الرمزي الديني ، وأن هذا التفسير يرتبط بمذهبه الذي أصبح يقبل الخرافة في كنف 'الدروشة' ويرر 'سحر' بروسبيرو باعتباره 'العلم اللدني' المنسوب إلى أولياء الله الصالحين ، ويكاد يوازي بين 'عباءة سحره' وبين عباءة الهداية والتقوى !

وفرانك كيرمود - وهو من هو شهرةً ومكانة بين النقاد - يفسر سحر بروسبيرو في الإطار الذي وضعه ويلسون نايت ، بل وينص في مقدمته التي حلت في الطبعة التي اعتمدت عليها محل مقدمة لوس (Luce) على أن محور المسرحية أو أحد محاورها الأساسية هو المقابلة بين 'السحر' (بمعنى الحكمة المستلهمة من الملائكة) وبين الطبيعة بوحشيتها وفظاظتها وقسوتها ! ومع إعجابي الشديد بفرانك كيرمود محققًا وأستاذًا ضليعًا في اللغة ، أصبْتُ بخيبة أمل في ذلك الذي ذهب إليه ، وعكفت على استكناه معنى السحر والألفاظ المتعددة التي تطلق عليه بالانجليزية ، حتى أتبين جذور هذا الترابط بين النظرة الاستعمارية القديمة وبين هذه النظرة إلى السحر ، وكيف أثر ذلك في التفسيرات الحديثة للمسرحية .

ج - السحر :

إن شيكسبير يشير إلى القوة الخاصة التي يتمتع بها بروسبيرو باسم (Art) وهو المصطلح الذي أصبح يعنى في عصرنا 'الفن' فقط ، أو الفن والأدب ، أو 'الآداب' وأصلها (Liberal Arts) وكانت تمثل في العصور الوسطى العلوم التي يدرسها 'الأحرار' وتتكون من شقين : شق أدنى وهو النحو والمنطق والبلاغة ، وشق أسنى وهو الرياضيات والهندسة والفلك والموسيقى ، وكان القدماء يطلقون لفظ 'الثلاثي' (trivium) على الشق الأدنى ، والرباعي (Quadrivium) على الشق الأسنى ، وقد

ظل هذا التقسيم معمولاً به حتى عصر النهضة ثم أصبح المصطلح يشير إلى دراسة الأدب والفلسفة واللغات والتاريخ إلى جانب مبادئ العلوم الطبيعية النظرية ، فاكتمل معنى العلوم النظرية للتفريق بينها وبين الدراسات العملية أو التطبيقية ، فما العلاقة بين (Art) هنا والتي تكتب دائماً بحرف كبير ، وكلمة (magic) وهما اللتان يستعملهما بروسبيرو في ٥٠/٥١ من الفصل الأخير (م) ؟

.. By my so potent Art. But this rough magic

I here abjure;

... وبقوة سحرى الجبار !

لكنى أعلن أنى أنبذ هذا السحر الفظ !

الملاحظ أنه يوازي بين الكلمتين ، إذ يصف فن السحر لديه بأنه سحر فظ ، ويشير إليه باسم الإشارة 'هذا' (this) أى إنه تولى تحديد طابع هذا السحر ، بعد أن حدد ما مكّنه من إنجازة بفضل قوة هذا السحر الجبار / الفظ فى الآيات السابقة على هذين البيتين إذ يقول مخاطباً 'الجنيات' (elves) إنه استعان بهن :

حتى عتّمت ضياء الشمس بوقد الهاجرة هنا

ودعوت الريح العاصفة إلى الثورة

بل أنشبت الحرب الهادرة الهوجاء

ما بين البحر الأخضر وسماء خضراء القبة !

أضرمت النار بأيدي الرعد القاصف والمرعب

وفلقت بأسهم رب الأرباب البلوط الصلب -

أشجار تنسب له - رلزلت الجبل الثابت

وذراعى اقتلعت أشجار صنوبر أو أشجار الأرز من الجذر

وأمرت القبر بأن يوقظ من فى القبر

فانفتح وأخرجهم . . . (ف ٥ - م ١ - ٤١ / ٥٠)

المواراة بين كلمتى (Art) و (magic) واضحة إذن، ولكن ما معنى الكلمة الأخيرة؟ إن أصولها الاشتقاقية تربطها بكلمة ماجوس (magus) أى المجوسى بالعربية، وجمعها magi، وكانت تطلق فى العالم القديم بصورتها اليونانية (Màgos) واللاتينية (magus) على فئة كهّان الفرس القدماء قبل أن يتطور معناها فيشمل من يمارسون السحر - أى sorcery (أى استخدام التعاويذ أو الرقى عادة فى أغراض الشر) - فكان فن السحر يدعى (Magikos) باليونانية و (magicus) باللاتينية، وكان التعبير فى الأصل يوحى بفنون المجوس (باليونانية *magike techne*) أى فن سحر (المجوس) ثم حذف لفظ 'فن' وظلت الصفة فى صورة اسم يعنى السحر وحسب.

وفرانك كيرمود يستخدم فى الإشارة إلى بروسبيرو كلمة مهجورة فى الانجليزية هى (mage) مما يقطع بأنه يدرك الأصل الاشتقاقى، وأما سائر النقاد فيستخدمون أشباه المترادفات فى الإشارة إلى هذه 'القوة الجبارة' التى يشملها لفظ 'السحر' العام (magic)، ويجمل بنا التفريق بينها هنا قبل مناقشة رأى كيرمود، فالكلمة الأولى (sorcery) قد سبق تعريفها وهى قرينة الصلة بالكلمة الثانية (necromancy) التى تحمل المعنى نفسه أو السحر الأسود (بعد أن تطورت فى اللاتينية الوسطى إلى *nigromantia* والمعروف أن التحريف الصوتى الذى استبدل الجيم بالكاف هو الذى أوحى بلون السواد) وكان المعنى الأصلى لها مرتبطاً بصورتها الاشتقاقية أى التكهّن بالمستقبل عن طريق التخاطب مع الموتى، لأن (necro) اليونانية تفيد ذلك (الميت أو الموتى). والكلمة الثالثة هى (wizard) التى تطلق على الرجال والرابعة هى (witch) التى تطلق على الإناث، وعمل هؤلاء يسمى (wizardry) و (witchcraft) على الترتيب وهو الزعم بالتمتع بقوى خارقة للطبيعة عن طريق التخاطب مع الشياطين أى الجنّ الشريرة!

ويجهد فرانك كيرمود نفسه فى تأكيد 'اللون الأبيض' لسحر بروسبيرو، ونسبته

إلى قوى الخير لا إلى قوى الشر ، فيصف سحر بروسبيرو بأنه 'سحر مقدس' (holy magic) وسحر سيكوراكس بأنه 'سحر طبيعي' (natural magic) وهو بهذا يناقض المعنى الذى شاع فى عصر شيكسبير ، ولا بد أنه كان يقصده بالتعبير الأخير ، ففى المعجم الجغرافى (*Glossographia*) الذى وضعه توماس بلاونت Blount عام ١٦٥٦ نجد تمييزاً واضحاً بين هذا التعبير الأخير وبين ما يقصده كيرمود به ، والتعريف مقتبس قى مقدمة لندلى ، نقلاً عما يسمى قاعدة بيانات المعاجم الإنجليزية الأولى ، على شبكة الإنترنت ، وها هى ترجمته الحرفية نقلاً عن لندلى :

السحر الطبيعى بصفة عامة هو الحكمة ، أو تأمل العلوم السماوية ، وينقسم إلى شقين ، الأول هو الطبيعى ، وهو مشروع ، وهو أساس كل علم طبيعى حقيقى ، وهو الحكمة الخبيثة فى الطبيعة ، وهى التى إن فُقدت أصبح عقل الإنسان ومعرفته مرادفين للجهل . والثانى هو السحر الشيطانى ، الخرافى وغير المشروع ، والذى يسمى بالسحر الأسود ، وبه يكتسب الناس المعرفة بالأشياء بمعونة الجن الشريرة .

Magick Art (magia) in general, is wisdom or contemplation of heavenly Sciences, and is two fold; Natural, which is lawful, and is the ground of all true Physick, and the occult wisdom of nature, without which all mans Reason and Knowledge is Ignorance; The other is Diabolical, superstitious and unlawful, and is called Necromancy: whereby men attain to the knowledge of things by the assistance of evil spirits. (p. 45)

وقد فضلت الاتيان بهذا التعريف النادر بلفظه الأصيلى بعد ترجمته حتى يتسنى للدارس أن يدرك المشكلات الكامنة فى التفسير الذى يحاوله كيرمود ، وربما لم يكن الخطأ خطأ ، بل خطأ النظرة النقدية إلى المسرحية وتجاهل اعتبار العاصفة مسرحية شعرية ، فالاتجاه النقدى الذى لا يأخذ فى اعتباره الطابع الشعرى للعمل ، وهو ما

ألححت عليه فى بدايات هذه المقدمة بل يعاملها كما لو كانت دراما واقعية ، لابد ا يصطدم بمشكلة السحر !

ولقد حاولت بعض القراءات النقدية الحديثة أن تربط بين السحر الأبيض والعل الطبيعى ، وأذكر أن انبهارى بكتاب منزل الدكتور دى الذى وضعه الكاتب اللوذعى بين أكرويد (Ackroyd) فى مطلع التسعينيات (وهو مؤلف سيرة حياة ت. س. إليوت وسيرة حياة ديكنز إلخ) جعلنى أقرأ المزيد عن الدكتور 'جون دى' (John Dee) العلاء الذى مارس السحر أو وُصف بممارسة السحر فى عصر الملكة اليزابيث ، فوجدت كتاب بعنوان الفلسفة الطبيعية عند جون دى : بين العلم والدين (١٩٨٨) وضعه باحث يدعى نيكولاس هـ. كلولى (Clulee) يرصد فيه تداخل التعريفات للسحر التى ورثها عصر النهضة من العصور الوسطى ، (ص ١٣٤) وقرأت تعريفاً آخر ورد فى كتاب حديث يحد صاحبه واسمه آلن ديوس (Allen Debus) فيه معنى 'السحر الطبيعى' قائلاً إنه فى جوهره 'النشاط الذى يتمثل فى معرفة الأشياء الخبيثة وفن تحقيق العجائب' أى فى الإحاطة بمكونات الطبيعة وأسرارها الخفية وإنه كان يشغل موقعاً مشروعاً من بير طموحات النخبة المثقفة فى ذلك العصر ، أى إنه كان يماثل ما أصبحنا نسميه 'العلم الطبيعى' فى أيامنا هذه . وأما الكتاب الذى اطلعت فيه على هذا التعريف فهو التفكير فى الشياطين : فكرة السحر فى مطلع العصر الحديث فى أوروبا ، (١٩٩٧) ومؤلفه هو ستيفارت كلارك (clark) ، (الذى يقتطف التعريف المذكور ويورده فى ص ٢١٦) ولذلك فإن الاتجاه الحديث فى النقد هو اعتبار سحر بروسبيرو صورة رمزية (شعرية) للعلم الطبيعى الذى اكتسبه بروسبيرو من الدرس فى الكتب ، والميل إلى تفسير ما يفعله على المسرح أو ما يأتى به من 'عجائب' فى صورة ممارسة طاقات روحية خاصة ، وجده علماء النفس أخيراً عند بعض الأشخاص ، مثل 'تنويم' ابنته ، و'تجميد' ذراع فرديناند، وإيهام اللوردات بأنهم يسمعون صوت الضمير الذى يلومهم ويحضهم على التوبة !

والواقع أن إنكار قوة سحر بروسبيرو ليس وليد النظرية النقدية الحديثة ، بل هو قديم قدم نشأة العلم الطبيعى الحديث فى القرن السابع عشر ، فعندما أعاد جون درايدين

وويليام دافينانت صياغة مسرحية شيكسبير وأصدرها في عام ١٦٦٩ باسم الجزيرة المسحورة - كما سبق أن أشرت - كتب في المقدمة استهلالاً (برولوج) يعربان فيه عن رفضهما لبناء المسرحية على فكرة السحر ويبرران لجوء شيكسبير إليه قائلاً إنه "كان يكتب آنذاك وفقاً لمعتقدات الناس" - (انظر الجزيرة المسحورة المنشورة في كتاب من تحرير ساندرا كلارك بعنوان تطويع نصوص شيكسبير ، ١٩٩٧ ، ص ٨٨) وكانت صور الساحر المقدمة على المسرح تتفاوت من عصر إلى عصر، ولكن الاتجاه العام الذي لاحظته من تتبع هذه الصور المتفاوتة كان يسير نحو 'تحريره' من صورة السحر التقليدية، حتى انتهى الأمر إلى تقديمه في صورة تشبه صور علماء القرن العشرين (في عرضي المسرحية ١٩٨٨ و ١٩٩٩) بل إن المخرج ليفيو شيولي (Liviu Ciulei) قدم بروسبيرو في العرض الشهير في أمريكا (منيا پوليس) عام ١٩٨١ في صورة "عالم عبقرى حديث . . . يمكن اعتباره نظيراً لأينشتاين" (كما تقول كريستين ديمكوفسكي (Dymkowski) في طبعتها للعاصفة عام ٢٠٠٠ - ص ٢٧ - في سلسلة إخراج شيكسبير الصادرة عن كيمبريدج) وقد يكون هذا التفسير وغيره قد تأثر بفيلم الخيال العلمي وعنوانه الكوكب المحرّم الذي يقدم المسرحية في كوكب آخر هو الطائر - ٤ عام ١٩٥٦ ، ويقول لندلي تعليقاً على هذا الاتجاه إنه محمود بصفة عامة لأن طموح العلم الحديث إلى تفهم أسرار الكون يشبه "طموح الساحر الطبيعي في عصر النهضة ، وهو يواجه ردّ الفعل نفسه الذي يتراوح بين الانبهار به والخوف منه" (ص ٥٠ من المقدمة) .

ولكن السحر بهذا المعنى العلمى 'الجديد' لا يرتبط بالدلالة الدينية لما ينتهى إليه بروسبيرو من صفح وغفران عمن أساءوا إليه ، وبالدلالة الدينية للكثير من آيات الكتاب المقدس التى يشار إليها عرضاً في ثنايا المسرحية ! أى إن الربط بين الخصال والفعال البشرية التى تتفق مع ما أمر الدين به ويدعو له وبين ممارسة السحر ، بأى تعريف من تعاريفه السابقة ، ربط تعسفى ، ولا يفيد الإدراك الصحيح لطابع المسرحية الشعرى ، ويتعذر قبوله على المستوى الواقعى . صحيح أن علم الشياطين (demonology) كان مشبعاً بالقيم الدينية - كما يقول كلارك في الكتاب المشار إليه (التفكير مع الشياطين)

(ص ٤٣٧) ولكن الحدث لا يربط - كما يقول روبرت وست (West) في كتابه شيكسبير وأسرار الظواهر (١٩٦٨) (أى ظواهر الطبيعة) - "بين سحر بروسبيرو واستعانتة بالجن وبين الدين ربطاً صريحاً . . . بل يحافظ على الطابع العلماني والتجريبي لأحداث مسرحيته" (ص ٨٤) . ورغم اختلاف بعض النقاد المحدثين مع هذا الرأي ، ومن أهمهم ديبورا شوجار (Shuger) في فصل ساهمت به في كتاب حديث عنوانه الدين والأدب والسياسة في إنجلترا بعد الإصلاح الديني ١٥٤٠ - ١٦٨٨ (١٩٩٦) ، وقد اطلعت على هذا الفصل وحده دون سائر فصول الكتاب ، فإن الربط بين القيم الدينية و'علم الشياطين' ربط لا يفيد المسرحية ، بل قد يضلّل القارئ ويدخله في متاهات لا لزوم لها .

وأما القيم الدينية المشار إليها فعلى رأسها كما سبق أن ذكرت قيمة الصفح والغفران ، إلى جانب قيمة الندم والتوبة ، وهذه القيمة الأخيرة لا تتأتى إلا بمواجهة مع النفس وحسابها عما فعلت ، الأمر الذى يتطلب تذكر أفعال الإنسان ، ومن ثم تبرز الذاكرة باعتبارها عاملاً فعالاً في الحدث الدرامي ، وهو ما يهمنى هنا ، خصوصاً إزاء ما أؤكدته وألحّ عليه فى هذه المقدمة من ضرورة اعتبار المسرحية دراما شعرية ، والذاكرة هى التى تعمل مع الخيال فى تعاون وثيق على إبداع أعمق اللحظات الشعرية والدرامية فى آن واحد !

د - التفسير الدينى :

وليس 'التفسير الرمزي' للمسرحية - أى اعتبارها حدثاً رمزياً دينياً - من ابتداع العصر الحديث ، ولكنه قديم نسبياً ، وكيرمود يشير إليه فى مقدمته ويرفضه ، ذاكراً كتابين لم أستطع الحصول على أيهما هما عاصفة شيكسبير : تفسير رمزي (١٩٣٥) والفكرة اللازمية (١٩٣٦) والأول من تأليف أ.ب. واجنر (Wagner) والثانى من تأليف كوين سميث (Smith) ، وهو يذكر كتباً غيرهما ويشارك دون أن يدري فى أمثال هذه التفاسير حين يقول "أعتقد أن شيكسبير يقدم عرضاً لفكرتى السقوط والتكفير

عنه من خلال قصص مماثلة ، وإن لم تكن بحاجة إلى الاشتطاط عند البحث عن أصول لهذه القصص“ (ص ٨٣) . وأما رأس التمثيل الرمزي فهو ويلسون نايت ، بلا منازع ، وقد سبق لنا عرض آرائه ولا داعي للخوض فيها من جديد ، بل الأفضل أن نرصد كيف يستخدم شيكسبير قوة الذاكرة والنسيان في عمله الشعري الدرامي !

ما إن يبدأ المشهد الثاني من الفصل الأول (بعد مشهد العاصفة والظن بغرق السفينة) حتى تبدأ كلمات الذكرى والنسيان تلح على سمع القارئ أو المشاهد ، إذ يبدأ بروسبيرو قصته لابنته بسؤالها ”هل تذكرين ؟“ (٣٨) ويحجب السؤال بنفسه ”لا أظنك تذكرين“ (٤٠) وحين تقول ”بل أذكر“ (٤١) يقول لها ”فما الذى تذكرينه ؟ هل تذكرين . . . حدثيني عما لا يزال عالقاً بذاكرتك !“ فنقول ”ما تحمله ذاكرتى بعيد غائم !“ فيقول ”إن كنت تذكرين . . فاذكرى“ وترد ”ذلك ما لا أذكره !“ (٤١ - ٥٣) . وإذا كان قصّ البطل لما سبق من أحداث قبل رفع الستار مألوقاً ، فإن هذا التكرار لثيمة التذكر وبألفاظ مباشرة غير مألوف ، وهو غير موجه للمشاهد أو للقارئ بل هو أول خيط من خيوط الصورة الشعرية التى يستمر نسجها على امتداد النص كله ، وعندما ينتهى بروسبيرو من سرد القصة التى عاشت فى ذاكرته اثنتى عشرة سنة ، ندرك أثناءها كيف ظلت أحداثها حية نابضة فى نفسه ، وكيف تربط الماضى بالحاضر ، يجعل ابنته تنام ويستدعى آرييل - العفريت الذى يخدمه - ليلتقط خيط الثيمة المذكورة - ”دعنى أذكرك“ (٢٤٣) ”أرجوك تذكر“ (٢٤٧) ”وهل نسيت“ (٢٥٠) ”بل تنسى“ (٢٥٢) ”هل نسيت الساحرة“ (٢٥٦) ”بل نسيته“ (٢٦٠) ”لا بد أن أذكرك“ (٢٦٢) ”فأنت تنسى“ (٢٦٣) - وهو تكرر يكفى كما قلت لربط الماضى بالحاضر حتى نتابع - نحن المشاهدين - أحداث المسرحية باعتبارها امتداداً لما حدث منذ اثنتى عشرة سنة ، فكأنما أحييت الذاكرة الماضى ودفعت به إلى خشبة المسرح ، وهو لا يمضى ويختفى حتى يتذكر ’رجال الخطيئة الثلاثة‘ ما فعلوه ويعربوا عن الندم والتوبة ، وعندها فقط يقول بروسبيرو فى الفصل الخامس ”لا تزدد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان“ (١٩٩) وهذه هى المرة الأولى بل والوحيدة فى المسرحية التى يتحرر فيها بروسبيرو من ذاكرته ،

وسرعان ما يتبعها تحرره من سحره كما تقول مارجريتا دي جراتسيا (de Grazia) التى تقول فى مقال لها بمجلة دراسات شيكسبيرية العدد ١٤ (١٩٨١) "إن ممارسة بروسبيرو للسحر تعتبر بمثابة سجن له . . . إذ أبعدته عن غيره من البشر" (٢٦١) وها أنذا أضيف أن حبسه فى طلب الثأر من عواقب انحباسه فى ذاكرته على تلك الجزيرة المهجورة ، والتى لا نرى لها فى المسرحية مستقبلاً يربطها بنابولي أو ميلانو (مما يناقض رأى أصحاب نظرية ما بعد الاستعمار !).

والواقع أننى أميل إلى قبول رأى دي جراتسيا ، وأدعم رأى بما جاء فى خاتمة المسرحية التى يلقيها بروسبيرو مواجهاً الجمهور ، ويطلب منهم أن يعينوه 'فى كسر قيوده' ، وبألا يقضوا بأن يبقى فى الجزيرة الجرداء ، أى بأن 'يُحْبَسَ فى هذا القفر' ، ويختتم الخاتمة نفسها بالأبيات التى تلخص ما أومن بأنه من محاور المسرحية حقاً ، أى إحساس بروسبيرو بأنه مخطئ مثل الآخرين (لنشدان الثأر ؟ لاستعمال السحر ؟) وبأنه كان حبساً فتحلر نفسياً ويبقى التحلر مادياً أيضاً :

والياس خلىق أن يخلتم حىاتى

إلا بصلاة وبخير دعاء !

فصلاتى تنفذ من أقطار الكون

إلى الرحمة كى تمحو كل ذنوب الخوباء !

وكما تبغون الغفران لكل الآثام لديكم

أبغى الصفح لألحق بالطلاق ! (ف/٥ / ١م / ١٥ - ٢٠)

أى إنه إنسان أولاً وأخيراً ، أحس بالظلم فسعى للانتقام من ظالميه ، واستعان بطاقات العلم التى سخرت له الطبيعة والطاقات النفسية التى مكنته من إخضاع الآخرين لسلطانه (على المستوى الواقعى) أو بالسحر الذى يمثل على المستوى الرمزى قوة الخيال الشعرى ، التى يجسدها شيكسبير فى أشكال نراها ونسمعها وإن كانت تنتمى لعالم

الخيال أو الخرافة ، حتى إذا وصل إلى لحظة الثأر همس له الهامس (آريل) إنه يشفق على ما آل إليه أعداؤه ، فإذا به يتحول من رغبة الانتقام إلى سماحة الغفران ! وأكرر إننى أرى فى هذه القراءة مدخلاً يحافظ على طابع الدراما الشعرية بل ويبرزه ، فإن بروسبيرو لا يكتمل تحرره إلا بتخلّصه من الطاقات المذكورة (التي قلت إنها سخرت له كل شيء) فأصبح من جديد يشعر بأنه إنسان فإن ، إنسانٌ ضعيفٌ ازاء قوى الكون :

طاقاتى تقتصر الآن على ذاتى

ولذلك ما أوهى طاقاتى ا (الخاتمة ١ ، ٢)

وبعد أن يعدد لندلى أصداء بعض آيات الكتاب المقدس فى المسرحية ، مؤكداً أنها تشهد بوجود الدين فى المسرحية ، يستدرك العبارة قائلاً ”ولكن هذا لا يعنى - وأكرر هنا أداة النفى كىؤكد أن هذا لا يعنى - أن العاصفة حدث رمزى دينى ، ولكنه يعنى أن علينا أن نذكر أن معالجتها للصورتين الدينيتين للتوبة والغفران ، والسلطة وحدودها، معالجة يستند إليها عمل ”قضية فكرية“ أخرى ، لا مناص من أخذها مأخذ الجد ، كشأن جميع القضايا والسياقات الأخرى“ (ص ٥٢ - ٥٣) ويعنى لندلى بهذه القضية الفكرية ”قضية السلطة والقوة“ ، (power and authority) كما يطلق عليها ، أو قضية ”علاقات السلطة“ كما يطلق عليها غيره من النقاد ، وسوف أعرض لأحداث الآراء فى هذه القضية التى تتصل دون شك بقضية الدين ونظرية ”ما بعد الاستعمار“ .

هـ - علاقات القوة :

قلت فى مطلع دراستى لوظيفة الموسيقى (فى هذه المقدمة) إن المسرحية ثمرة صادقة من ثمار ثقافة القرن السابع عشر ، وهو القرن الذى شهد تحول اتجاه الفكر السياسى الانجليزى من سلطة الملك المطلقة (المستمدة من اعتباره ظل الله على الأرض) إلى سلطة البرلمان أو سلطة الشعب ، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد لسلطة الملك . وكان استناد الملك إلى ”أمر الله“ فى حكمه للناس يعنى أن طاعته من طاعة الله ، فهى إذن طاعة محمودة ، وأن العصيان ذميم ، وفى هذا الإطار اتجه بعض النقاد إلى تفسير سلطة

بروسبيرو فى المسرحية تفسيراً يقرب البطل من الملك ، فهو يأمر فيطاع ، وهو يعاقب أو يغفر ، سواء إذا اعتبرناه حاكماً أو أباً أو مالِكاً للعبد الذى يخدمه (أو حتى مستعمراً) . ومن الطبيعى لمن يتبنى وجهة النظر المذكورة أن يشعر بالهُوة التى تفصل عالمنا عن عالم بروسبيرو ، وأن يحرمه 'التعاطف' الذى كان يتمتع به ولا شك أمام جمهور عصر شيكسبير .

ولكن هذه النظرة 'مضللة' (بكسر اللام) لأن بروسبيرو ليس حاكماً ، وإلا فأين المحكومون ؟ يقول بعض النقاد إنهم كاليبان وآرييل وميراندا ! ولكن كاليبان خادم يشغل موقع العبد ، أو عبد يقوم بعمل الخادم ، ولفظ (serve) يعنى أن يخدم أو يعبد أيهما شئت ، وآرييل جنى يسيطر عليه بروسبيرو بقوة سحره (على نحو ما نعرف فى قصص الجن عبر العصور وفى كل اللغات) وهو مدين لسيدته بروسبيرو بتحريره من الحبس فى الشجرة ، ويسدد دينه بأداء خدمات معينة ينال بعدها حريته ! وأما ميراندا فهى ابنة بروسبيرو ، وطاعة الأب أثناء الطفولة واجبة حتى يبلغ الطفل سن الرشد ، وهذا أيضاً لا علاقة له بسلطة الملك على الرعايا ، بل هو من تراث الإنسانية فى كل زمان ومكان !

وأما علاقة بروسبيرو مع سائر شخصيات المسرحية فلا أثر فيها لعلاقات القوة أو 'علاقات السلطة' المذكورة ، فنحن نعلم أن أنطونيو قد خان أخاه وسلبه حكم الدوقية (أو المملكة) بسبب إهمال بروسبيرو نفسه ممارسة سلطاته ، واستغراقه فى الدرس وطلب العلم أى بسبب انصرافه عن السلطة ! والصورة التى تقدمها المسرحية صورة خيانة للطبيعة ولروابط الأخوة ، أى للأسرة ، أكثر من كونها مؤامرة سياسية ! والأمر الذى يؤكد ذلك هو أننا إذا فحصنا أقوال بروسبيرو على امتداد المسرحية لم نجد فيها أى عبارات دينية من التى اعتدناها عند من يمارسون السلطة الملكية فى المسرحيات التاريخية لشيكسبير ! ولا نستطيع أن نجد أى أصداء توحى 'بالحق الإلهى' للملوك ، حتى وقد وهبه الله - على المستوى الواقعى - قوة السحر التى مكنته من الظفر بأعدائه ! بل إن

شيكسبير ، كما قلتُ من قبل ، يجعل السحر وليد الدراسة والعلم ، لا قوة ربانية خارقة!

ولن أطيل في تحليل 'علاقات السلطة' في المسرحية ، بل إننا عندما نتأمل ما ينتهي إليه دث المسرحية من 'تحرير' أو 'تحرر' على كل المستويات (أى تحرير آرييل وعودته إلى الأجواء ، وتحرير المذنبين من ذنوبهم بالتوبة ، وتحرير بروسبيرو نفسه من طلب الثأر باكتساب الطاقة على الغفران ، وتحرير كاليبان الذى يفترض جمهور النقاد أنه سوف يبقى في جزيرته بعد أن وعد سيده السابق 'بالتعقل' والسعى للصفح والعفو ! وإن كان من المحتمل أن يعود مع الركب إلى إيطاليا ليعمل بخدمة بروسبيرو في المستقبل !) أقول إننا عندما نتأمل هذه النهاية 'السعيدة' - خصوصاً بعد زواج فرديناند وميراندا - لن نجد أثراً من آثار السلطة التى قامر فتطاع ! وحتى لو افترضنا أن علاقات السلطة كانت تحكم الأحداث في بدايتها ، فإن المسرحية تصهرها بإعادة كل فرد إلى ذاته ، لا إلى قوى خارجية ، وهو ما يمكن استشفافه من آخر بيت في آخر ما يقوله جونزالو :

هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذريته حكاماً في نابولي ؟

فلنفرح فرحاً فوق الفرع العادى !

ولنتقش بالذهب القصة في أعمدة لا تبلى !

في رحلة بحر واحدة ظفرت بالزوج كلارييل في تونس

وأخوها وجد عروساً من بعد التيه وفقدان النفس !

واسترجع دوقيته الدوق بروسبيرو في قفر جزيرتنا !

وجميعاً عدنا لذواتٍ تاهت منا زمنا ! (ف/ ٥ / ١م / ٢٠٥ - ٢١٢)

'العودة إلى الذات' يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى ، خصوصاً بسبب التعديل

الصياغى الطفيف فى الترجمة ، فالأصل يكرر الفعل 'وجد' (٢١٠ هنا) فى كل العبارات ، ويحذفه أى يجعله مستتراً فى العبارتين الأخيرتين ، والعبارة الأخيرة تؤكد 'التيه' المادى (على الجزيرة) والمعنوى بسبب الاضطراب الذى نشأ نتيجة 'الانقلاب السلمى' وخيانة الأخ لأخيه ! وربما نستثنى من هذا كله 'أنطونيوس' الذى لا يجد ذاته ، ولا يعترف بالضمير ، أو قل إنه لم يجد ذاته لأنه لم يعترف بالضمير ، ومع ذلك فقد هلل له البعض باعتباره الفرد الذى تمرد على السلطة ، واحتفل به الشاعر و. هـ. أودن (Auden) فى قصيدة البحر والمرأة .

و - التفسير الرمزى :

وهذا التفسير الرمزى الذى أقول به - استناداً إلى النص الشعرى نفسه - من التفاسير الحديثة التى كانت أحياناً تشتط فى الاستدلال والاستنباط ، ولكنها مهمة ، فهى تمثل 'الوجه الآخر' للحدث الرمزى ، وفقاً للتمييز الذى وضعه نوتول (Nuttall) بين مفهومين للقصة الرمزية (أو الحدث الرمزى) الأول هو اعتباره فى مجمله رمزاً لحدث آخر يتسم فى جوهره بالواقعية ويعادل الحدث الرمزى فى الدلالة ، والثانى هو استقراء بعض عناصر الحدث التى ترمز فيما بينها أو تشكل 'عالمًا رمزيًا' يزيد من خصب الحدث الواقعى الذى نشهده ، وهذا الاستقراء هو الذى أعنيه بالاستدلال والاستنباط ، ولقد حاولت معالجة الحدث فى ضوء المفهومين اللذين قد يختلطان أو يتميزان . (انظر كتابه المهم "مفهومان للقصة الرمزية" ، ١٩٦٧) . ولابد قبل أن أعرض لهذا التفسير 'الاستنباطى' أن أقول إننا نعتمد عليه كثيراً فى تحليلنا للشعر ، باعتبار أن الشعر فن له حركته الرمزية الداخلية (symbolic action) التى تماثل القصة الرمزية (allegory) فى أبنيتها الخصبة الحافلة بالدلالات ، والتى كانت تكتب شعراً أيضاً على مر العصور ، والحدث الرمزى فى الدراما الشعرية لا يقتصر على 'الفعل المسرحى' (أو الحركة الدرامية) (dramatic action) الذى قد نشير إليه باسم الحدث الدرامى ، بل يتجاوز ذلك إلى دلالات الرموز مفردة ومجموعة ، وهو ما تعرض له النقاد فى غير هذا الموضع فأوفوه حقه .

والتفسير الرمزي (allegorical interpretation) الذي أريد عرضه يتصل بما عرضته في البداية عن بناء المسرحية ، في القسم الرابع من هذه المقدمة ، عن التكوينات الثنائية والثلاثية ، والمقابلات بينها على مستوى الأحداث ودلالاتها ، فإذا كانت الاتجاهات الحديثة لإخراج المسرحية تحاول إبراز المقابلات بين الثنائيات (والثلاثيات) بالحركة الجسدية على المسرح ، وبإسناد بعض الأدوار الرجالية للنساء (كما تقول ديمكوفسكي في المرجع المشار إليه آنفاً) تأكيداً للطابع الإنساني الذي يربط بعضها ببعض حتى في التقابل والتضاد ، فإن النص الشعري يميل إلى الإيحاء بما هو أبعد من الروابط الإنسانية ، كما يذهب إلى ذلك أصحاب التفسير الرمزي ، فقد يوحى بصور فلسفية وقد يغرى بالتحليل النفسي (رمزياً) لاستشفاف مستويات أعمق للحركة الدرامية . ولنركز على الثنائي آرييل وكالبيان اللذين تقاربت صورهما كثيراً من بعضهما البعض في العروض الحديثة للمسرحية ، ولننظر كيف يمكن تفسير دوريهما تفسيراً يميز بينهما حتى في الربط بينهما على مستوى آخر : إن آرييل كائن من الهواء (”أنت هواء محض“ ٢٠ / ١ / ٥) وهو مرتبط بالنار ، إذ يحكى في الفصل الأول (المشهد الثاني) كيف تبدى للملاحين ”في صورة لهب“ (١٩٧) وتحديده الظهور ”على رأس السارية“ (١٩٩) يعني أنه كان يمثل ما يسمى بضوء أو نار القديس إيلمو ، وهو الذي درج الكتاب على اعتباره ”القديس الراعى“ للملاحين ، وإيلمو هو الاسم المشهور للقديس إرازموس (ت. عام ٣٠٣ م تقريباً) وأما ذلك الضوء أو النار فهو الوهج أو الشرارة التي يراها الملاحون في الظلام نتيجة التقاء رأس السارية أو رأس برج الكنيسة بشحنة كهربائية في الجو ، وهكذا فإن آرييل يمثل عنصرين رفيعين هما الهواء والنار معاً ، في مقابل كالبيان ”الأرضي“ الذي يقول له بروسبيرو ”يا طين ا“ (أو يا تراب ا) (٣١٦ / ٢ / ١) وهو صاحب ”ينابيع الماء العذب“ (٣٣٩ / ٢ / ١) التي أرشد إليها بروسبيرو وابنته ، فهو يمثل عنصرى التراب والماء معاً ، بحيث يضم آرييل وكالبيان فيما بينهما العناصر الأربعة جميعاً ، أى العناصر التي كان الناس في عصر النهضة يعتقدون أن الدنيا تتكون منها .

ويقدم نثول في الكتاب المشار إليه آنفاً رصداً لتاريخ النظرة الرمزية أو التفسير

الرمزى قائلاً إن إدراك هذه العلاقة فى مطلع القرن التاسع عشر فتح الباب لتفسير رمزى للروح على أسس علم النفس السائد فى القرن السابع عشر (ص ٢) وهو يتابع تطور هذه القراءات النقدية الرمزية حتى بواكير القرن العشرين . ولكن هذه القراءات قد فقدت أنصارها ولم تعد تحظى بالقبول والترحاب الذى تحظى به القراءات 'المادية' والسياسية ، وهى قراءات تختلف اختلافاً بيناً ، ومع ذلك فقد صدر عام ١٩٨٥ كتاب ألفه مايكل ستريجلي (Strigley) بعنوان صور بعث الحياة : دراسة للعاصفة لشيكسبير فى إطار خلفيتها الثقافية ويرى فيه أن المسرحية حدث رمزى "يصور الحياة البشرية فى صورة تجولات خيميائية alchemical تتضمن الانحلال وبعث الحياة وفق الأفكار التى أشاعتها مدرسة باريسيلسوس الطبية" (ص ١٩) والمعروف أن باريسيلوس المذكور (Parcelsus) (١٤٩٣ - ١٥٤١) كان عالماً فى الكيمياء ، واشتهر بأنه كان رائداً للاستفادة من المكتشفات الكيميائية (آنذاك) فى مجال الطب ، ولكثرة تنقله بين الجامعات الأوروبية (بسبب صعوبة تقبل مناهجه الجديدة) ذاع عنه (ربما من باب الافتراء) أنه كان أقرب إلى 'علم' الخيمياء (تحويل المعادن إلى ذهب) منه إلى علم الكيمياء . ولعلنا نذكر أن اسحاق نيوتن العظيم نفسه قد افتتن بهذا العلم القديم وبذل فيه جهوداً جبارة (بلا طائل - بطبيعة الحال) والمهم هنا هو التحول أو التحولات التى يقول بها ستريجلي ، ويدلل عليها بصور شعرية كثيرة فى النص ، حتى إن القارئ ليشعر أحياناً بالإرهاق من مجرد تتبع حججه أو 'براهينه' - وإن كانت نظريته الرمزية لها وجاهتها .

ولكن الرومانس - إذا قرأنا على هذا التصنيف للمسرحية - نوع أدبى يقبل فى جوهره التفسير الرمزى ، بل إن ثقافة عصر النهضة كانت مشبعة على كل مستوى وفى كل عمل أدبى (مهما كان نوعه) بالدلالات الرمزية ، وكما يقول لندلى فى مقدمته "من الصعب أن نتصور أن شيكسبير لم يكن يتوقع عندما أبدع شخصيتى آرييل وكالبيان أن تقبلا مثل هذا التفسير" (ص ٦٤) أما سبب معارضة النقد المعاصر لهذا التفسير وأشباهه، فربما كان يرجع إلى أن كل تفسير رمزى ، كما يقول أنجوس فلتشر (Fletcher) فى كتابه "القصة الرمزية : نظرية إحدى الطرائق الرمزية" (١٩٦٤) يعتمد فى جوهره على

الشكل الهرمى للسلطة (المراتبية) ، لا بسبب استخدامه للصور التقليدية فحسب ، وهى التى تنتظم فى أنساق مقابلات وتوافقات ، بل أيضاً لأن كل شكل هرمى للسلطة يتضمن سلسلة من الآمرين والمأمورين“ (ص ٢٢ - ٢٣) ولن أفيض فى هذه القضية فقد تعددت تفسيرات آرييل وكالبيان التى تؤكد صحة ما ذهب إليه فلتشر ، بل وتفسر لنا كثرة ما كتب عن 'علاقات السلطة' فى المسرحية استناداً إلى أمثال هذه التفسيرات الرمزية ، وإن كان يجب أن نتوقف عند التفسير الذى اكتسب قوة فى القرن العشرين بسبب نشأة التحليل النفسى وذيوعه .

ألا نستطيع من هذه الزاوية أن نعتبر آرييل وكالبيان رمزين يكمل بعضهما البعض أو قل متكاملين ؟ معنى هذا أنهما يمثلان جانبيين من شخصية بروسبيرو أكثر مما يمثلان شخصين متفردين على المستوى الواقعى ! لقد سبق أن أشرت إلى إمكان اعتبار آرييل رمزاً لطاقة الخيال فى ذهن بروسبيرو ، أى الطاقة التى تنفذ وتجسد الأفكار التى تدور بذهن بروسبيرو - وهو يقول بما يوحى بذلك "أنا رهن فكرك !" (١٦٥/١/٤) وهو يجعل الحياة تدب فى أى تصورات يتكرها ذهن بروسبيرو ، بمعنى أنها تصبح مرئية وملموسة !

وأما كالبيان فما أيسر أن نقرنه بالأنا السفلى أو 'الليبدو' أو ما كان يسمى فى الانجليزية 'id' ، فهى تفسر أحياناً بالغريزة الحيوانية وأحياناً بالطاقة النفسية المنبعثة منها (فى التحليل النفسى) أو قل إنه يمثل العاطفة المشبوبة الجائحة والجسد المتمرد - وهما ما يحاول بروسبيرو أن يتغلب عليه بل ويلغيه باستغراقه فى الدرس والتأمل للكون . وقد شهد القرن العشرون محاولات ناجحة لتقديم هذه الرؤية الرمزية ، أهمها - إبداعاً - قصيدة البحر والمرأة للشاعر أودن التى سبق الإشارة إليها ، وفيلم الكوكب المحرم الذى سبقت الإشارة إليه أيضاً .

وقد تطرق التحليل النفسى أيضاً للعلاقة الرمزية بين الأب وابنته باعتبارها علاقة أسرية ، والأسرة فى العصر الاليزابيثى كانت ذات قداسة خاصة ، ربما كانت مستوحاة من الصورة الدينية المعروفة ، أو كانت ذات دلالة أعمق على المستوى الإنسانى ، كما

تقول روث نيفو (Nevo) فى كتابها لغة شيكسبير الأخرى (١٩٨٧) فهى تقول إنه لابد من "إنقاذ" الوالد وابنته من هذا الوهم الرائع ،

بل أجمل الأوهام جميعاً ، وهو أن يعيش الوالد وابنته ، وحدهما معاً ، دون منافس يدعو للتحدى ، ودون تمرد يهددهما ، ودون فوران جنسى يدمر استمتاعهما الطهور بالجمال ، والطاعة ، والحب ، ومراعاة بعضهما البعض . . . وما ذاك إلا وهم من نسج التمنى ، مثل وهم الملك لير الذى يتمنى أن يغنى مثل طائر حبيس فى قفص مع كورديليا داخل السجن ، أو قل إنه وهم أى أب أو أم . (ص ١٣٣ - ١٣٤) .

والمقارنة التى تعقدها مع مسرحية الملك لير مقارنة تصب مباشرة فى التفسير الرمضى لهذه العلاقة من وجهة نظر التحليل النفسى ، فتصوير الحرية فى صورة سجن من المفارقات التى تنطبق على جزيرة بروسبيرو أيضاً - فهى مكان رُفِعَ إلى مكانة الجنة ، وإن كان الفرار منه محتوماً !

ز - التحليل النفسى :

ويقول دعاة التحليل النفسى - ومن بينهم نقاد ومخرجون - إن على بروسبيرو أن يتخلى عن ابنته لمن يتزوجها ، وعليه من ثم أن يعترف بأن لها حياة جنسية ، وهم يفسرون من هذا المنظور معاملته القاسية لفرديناند ، كأنما يرى فيه - على مستوى اللاوعى - منافساً جاء ينتزع ابنته ! فهو يجمد حركة سيفه فى الفصل الأول ، ويصر على العفة الكاملة قبل الزفاف فى الفصل الرابع ، ويفرض عليه عقوبة حمل الأخشاب ، كأنما يوارى فى اللاوعى بينه وبين كاليبان الذى حاول المساس بتلك العفة ، كما يقول دافيد ساندلسون (Sandelson) فى دراسة له وردت فى كتاب بعنوان تمثيل شيكسبير : مقالات جديدة فى التحليل النفسى (١٩٨٠) من تحرير مرى م. شوارتز (Shwartz) وكويليا كان (Kahn) ، (ص ٣٣ - ٥٣) . وهو لا يسمح لفرديناند بالظفر بميراندا إلا بعد "تهذيبه" عن طريق الماصك (الذى غابت عنه فينوس ربة الحب) ونلمح فى النص

إيحاءً بأن 'خسارة' الوالد بفقد ابنته توازى حزنه لفقد آريل ، وهو يغادره فى الجزيرة ، مثلما يترك ابنته تعود إلى نابولي ويذهب هو إلى ميلانو ! وقد ذهبت مخرجة للنص تدعى نانسى ميكلار (Meckler) إلى تجسيد هذا التوازى على المسرح بإسناد دور آريل إلى فتاة فى العرض الذى قدمته فرقة الخبرة المشتركة عام ١٩٩٦ - ١٩٩٧ ، وقالت فى 'برنامج العرض' (الذى نسميه 'البامفليت' فى مصر) إن ميراندا هى العامل الحفاز (catalyst) فى القصة ، فلو كان من الممكن أن تظل طفلة إلى الأبد ، وفى جسد طفلة ، لما كان هبوب العاصفة لازماً !

والحديث عن التحليل النفسى - منهج اقتناص الإشارات اللفظية والحركية للاستدلال على ما يمكن أن يكون وراءها من دوافع لا واعية و'عقد' نفسية نتيجة الكبت وما إلى ذلك ، وهو المنهج الذى يرتبط باسم سيجموند فرويد ، عالم النفس الذى ابتدع المنهج وتسميته - حديث يطول ، وهو ملئ بالتناقضات كشأن كل منهج تفسيرى يقتنص الإشارات ولو كانت عابرة أو غامضة ليقم عليها صرحاً رمزياً تأويلياً يستخدم فيه لغة العلم ، إذ إن ساندلسون المشار إليه يعود بعد زعم الموازة بين فرديناند وبين كاليان فى خيال بروسبيرو فيزعم الموازة بين بروسبيرو وفرديناند فى خياله أيضاً ! بل إنه يُرجع إلى الموازة الأخيرة جانباً من "التوافق العميق الذى يميز العاصفة" (ص ٤٧) وتقول جانيت أدلمان (Adelman) فى كتاب لها بعنوان خنق الأمهات (١٩٩٢) إنها تأسف لتصوير شيكسبير لتلك السلطة الأبوية تصويراً مفزعاً (وهو النقد المعهود من جانب دعاة مذهب النقد النسوى) مؤكدة أن بروسبيرو يغتصب لنفسه دور الأم حين "يخرج" آريل من "رحم" الشجرة ، فكأنما قد أخرجته من رحمته هو ، أى كأنما ولده بنفسه ! (ص ٢٣٧) .

ج - النقد النسوى:

عرض الكثير من النقاد لتهميش أدوار المرأة فى المسرحية ، إذ لا ذكر لزوجات بروسبيرو ، ولا اهتمام بكلا رييل التى تزوجت ملك تونس الإفريقى رغم أنفها ، وأما

تصوير ميراندا فهو الذى أثار عداوة دعاة النقد النسوى إثارة عارمة ، إذ ترى ناقدات كثيرات أنها سلبية مطيعة توافق على ما يفرضه عليها والدها من "صون لعفافها" ولا تعترض على أن تكون قطعة شطرنج "تبادلها الأيدي" فى المفاوضات السياسية بين الرجال ، بقبولها الزواج الذى يضمن توريث السلطة للرجال (وهو ما يتعرض للتهديد فى نظرهن من جانب كاليبان) . بل إن إحداهن وتدعى لورى جيريل لايننجر (Leininger) تختتم دراستها التى تهاجم فيها المسرحية هجوماً ضارياً ، وتوازى فيها بين كاليبان وبين ميراندا المقهورة ، بأن تكتب خاتمة للمسرحية تقولها ميراندا وفى ذيلها ما يلى :

لا بد إذن من وضع يدي فى يد كاليبان

بل كل ضحايا الاستغلال وقهر الإنسان

حتى تتشابك أيدينا فى يد كاليبان !

وهى الخاتمة التى يجب فى رأيها أن تحل محل خاتمة بروسبيرو التى لا تشير إطلاقاً إلى ميراندا بل تنصب على مشكلة "السلطة" عند بروسبيرو - التى تمثل فى رأيها سلطة الرجل "الغاصب" ! (انظر مقالها بعنوان "شركُ ميراندا : التعصب الجنسى والعنصرى فى مسرحية العاصفة لشيكسبير" فى كتاب بعنوان دور المرأة (١٩٨٠) حررته كارولين لينز (Lenz) وأخرى (٢٨٥ - ٢٩٤) . كما اتجهت إحدى الناقدات واسمها كيت شدجزوى (Chedgzoy) إلى افتراض خضوع كاليبان لسلطة الاستعمار فأقامت توازياً جديداً بين ميراندا وكاليبان قائلاً إن ميراندا تستمد القوة من أبيها المستعمر لموازنة ضعفها الأثنوى ، وكاليبان يستمد القوة من رجولته لموازنة ضعفه فى ظل الاستعمار ! (انظر كتابها أطفال شيكسبير الأغراب (ص ٩٩) وانظر كتاب لورا أ. دونالدسون (Donaldson) "تحرير المذاهب النسوية من الاستعمار" (١٩٩٢) حيث تستخدم تعبير 'عقدة ميراندا' فى فحص صورة ميراندا 'المركبة' التى أشارت إليها شدجزوى) .

ولكن النقد النسوى على هذا المنوال قد يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان من المشروع

أن يقيم الناقد نظريته لعمل أدبي على أساس القيم أو الأيديولوجيات السائدة في عصره، وهو ما تفعله آن طومسون (Thompson) في دراسة لها عن العاصفة في كتاب النقد النسوي: النظرية والتطبيق (١٩٩١) من تحرير سوزان سيلرز (Sellers) إذ تنعى عليها 'الخنوع' والاستسلام لوالدها وإن كان ذلك يتخذ صورة 'الطاعة' التقليدية (ص ٥٤). ويذكرنا لندلى في مقدمته بأن ما يوصف بالانصياع ظاهري فحسب، فميراندا تثبت استقلالها حين تدفعها عاطفة الحب، فتعارض والدها، قائلاً إنها هنا تشبه هيرميا في حلم ليلة صيف، وهي "تؤكد معارضتها له في ف ٣/ م ١ حيث تقوض تمامًا محاولة أبيها للسيطرة عليها بأن تتزوج الرجل الذي تظن أنه يعترض عليه، إذ إن ما يحدث في الواقع هو زواج سرى وإن كان صحيحاً شرعاً في هذا المشهد" (ص ٧٢ من المقدمة).

ويشرح لندلى ذلك في حاشيته على الحوار التالي:

ميراندا: أنت زوجي إذن؟

فرديناند: نعم! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر!

هاك يدي!

ميراندا: وهاك يدي أيضاً! وقد وضعت قلبي فيها! الآن وداعاً!

(ف ٣/ م ١٧ - ١٩٠)

فيقول إن شروط الزواج الملزم قانوناً في إنجلترا في ذلك الوقت كانت تختلف عن أيامنا هذه، "إذ يقول مارتن إنجرام Martin Ingram ما يلي 'لم يكن الشرط الأساسي والجوهري لرباط الزوجية الملزم قانوناً يتمثل في الاحتفال الرسمي بالزفاف في الكنيسة، بل يقتصر على عقد (contract) يسمى باللغة الشائعة 'عقد العرس' (spousals) أو التثبيت (making sure) أو ضم الأيادي (hand fasting) وهو الذي يجعل الرجل والمرأة زوجاً وزوجة حين يشيران إلى ذلك بكلمات في الزمن الحاضر (per verba de praesenti)' (من كتاب - Church courts, sex and Marriage in England, 1570

1640 - الصادر عام ١٩٨٧ ، الصفحات ٩٠ - ٩٢) ويستمر لندلى فى حاشيته قائلاً : "وقد فعل هذا فرديناند وميراندا (السطر ٨٥ وما بعده) وقد بذلت جهود جبارة فى القرنين السادس عشر والسابع عشر لفرض الاحتفال بالزواج فى الكنيسة والحصول على موافقة الوالدين ، ولكن أمثال العقود المذكورة كانت لا تزال تعتبر ملزمة ، رغم المعارضين عليها ، وكثيراً ما أدت إلى اتمام دخول الزوج بزوجه قبل أى احتفال على الزفاف . وعلينا إذن أن ننظر إلى قلق بروسبيرو وحرصه على ضرورة ممارسة العروسين لضبط النفس (ف٤ / م١ / ١٥ - ٢٣ ، ٥١ - ٥٤) فى هذا السياق ، إذ كان يُعرف من مشاهدة ذلك اللقاء خلصة أن الزواج قد تم فعلاً". (ص ١٦٢ من طبعة المسرحية) .

وقد ترجمت هذه الحاشية كلها فى هذه المقدمة بدلاً من تلخيصها لأنها ذات دلالة جوهرية لمعنى الحدث ، حتى على المستوى الواقعى ، وبعيداً عن تفسيرات المفسرين ، وإن كان ينبغى علينا ألا نبالغ فى مدى تمرد ميراندا على والدها ، فلا بد أنها تشربت ثقافة عصرها (التي علّمها والدها لها - وأقرها جمهور المسرحية فى عصر شيكسبير) بشأن قيمة العفة ، فهي تقول لفرديناند "أقسم بعفتى / جوهره صداقى" (ف٣ / م١ / ٥٤ - ٥٥) فهكذا كانت تقاليد العصر ، وإن وجدتها نصيرات النقد النسوى 'متخلفة' ! ولكن نصيرات النقد النسوى لا يعترضن على أقوال ميراندا نفسها بقدر ما يعترضن على ما يرينه من "تحكم بروسبيرو فى الحياة الجنسية لميراندا قبل تسليمها إلى فرديناند" - على حد تعبير آن طومسون فى الكتاب المشار إليه آنفاً ص ٥٠ ، وقد رد أحد النقاد على هذه الناقدة فقال إن هذه وجهة نظر منحازة ، حتى إذا أحسنّا تقديرها ، إذ إن بروسبيرو يدافع عن ابنته وينقذها من محاولة اغتصاب ، ويحاول أن يضمن أن الرجل الذى تقع فى غرامه يتمتع بمكانة لائقة وخلق كريم ، وهى طموحات معتادة فى الآباء ! ولعلنا لا ننسى أن بروسبيرو لا يحاول كبت ميول ميراندا الجسدية فى مقدمته للماصك بل ميول فرديناند ، ويقول أحد النقاد إنه بذلك يعارض ازدواجية المعايير فى عصره وهى التى

كانت تعلّى من شأن عفة المرأة إلى أقصى حد وتستهاون كثيراً في موقف الرجل ، فكأنما يشير بما قاله جون دَنّ (Donne) الشاعر في إحدى مواعظه الشهيرة !

ويضيف لندلى في مقدمته إلى هذه الأقوال أو 'التراشقات' بين دعاة النقد النسوى ومن يتهموهن بالمغالاة ، رأيا أراه جديراً بالتلخيص هنا ، فهو يقول إن ميراندا لا يمكن اتهامها بعدم الوعي برغباتها الجسدية ، فإن رد فرديناند على بروسبيرو في ف٤ / م١ /

٥٤ - ٥٥ :

إن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبي وتخفف من وقدة كبدي

ودلالة التصوير في رقصات رجال الحصاد مع الحوريات ، تتفق - فيما يبدو - مع افتراض ذلك العصر أن حرارة قلب المرأة لا تتولد تلقائياً بل يشعلها زوجها ، ورغم أن ميراندا تقل صراحة عن جوليت في التعبير عن شوقها إلى زوجها (انظر روميو وجوليت ف٣ / م١ / ٢) فإن ميراندا تعي تماماً ما تقول إنها 'ترغب في منحه' وأن عدم حصولها عليه 'يقتلها' (ف٣ / م١ / ٧٧-٧٨) وهي لا تنتظر أن يشعل زوجها (أو خطيبها) نار الحب أو الرغبة ، بل تأخذ بزمام الحدث في ذلك المشهد قائلة "إننى زوجتك إن أردت الزواج منى" ! ويختتم لندلى عرض وجهة نظره قائلاً "وعلى هذا الأساس إذن ، فمن الممكن أن نقول إن المسرحية تصور ميراندا في صورة أكثر استقلالاً مما يسمح به دعاة النقد النسوى" (ص ٧٣ من المقدمة) . ونحن لا شك نذكر ما قاله كولريديج عن بناء هذا المشهد ، وقد سبق لنا إيراد مقتطف من حديثه عن 'البناء العضوى' (أو الحيوى) في المسرحية ، ونضيف هنا أنه يعتبر المشهد تحفة رائعة بسبب إشراق عصيان ميراندا لأبيها لأول مرة ! (المرجع السابق ص ٢٢٧) مضيفاً أنه مشهد مصوّر بحذق بالغ ونقاء خلّاب!



لغة الشعر والمسرح :

وأنقل في الختام - خشية أن تطول 'المقدمة' إلى أبعد مما قدّرتُ لها - إلى مشكلة تتصل بهذه الترجمة العربية نفسها ، وكيف تصدّيت لهذا النص القصير نسبياً ، والذي يتميز 'بالضغط' (condensation) الذي تزهو به لغة الشعر ، وبندرة 'الصور الشعرية' التقليدية ، واعتماد الحوار على الأبنية 'الحيوية' للشخصيات لا على التتابع المنطقي للأفكار وكل ذلك (وإن كان معروفاً في العربية الفصحى) غير مألوف في فنون اللغة العربية الحديثة ، ولأبدأ بإيضاح ما ذكرته في مطلع المقدمة عن التقاء الشعر والمسرح وتضافرهما تضافراً يصعب تفكيكه : إن البناء المسرحي هنا يأخذ من الشعر هيكل الاستعارة العام ، وهو الهيكل الذي يتبدى لنا - كما سبق أن أوضحت - في الحدث الأساسي وعلاقة بروسبيرو بمن حوله ، ويتجلى في ومضات الصور المتفرقة التي تمثل بناءً داخلياً (نفسياً) يتطور مع تطور الحدث إلى ذروة درامية ، ومثلما يأخذ المسرح من الشعر هيكل الاستعارة العام ، يأخذ الشعر من المسرح ملامح الصراع الدائر بين 'قوى' الفعل المسرحي ، فينزِع أحياناً إلى الانتظام بالتزام الوزن والقافية في الأغاني مثلاً ، ليبرز لحظات التوافق الظاهري المستمد من غلبة الموسيقى ، ولكنه يميل في سائر العمل إلى التمرد على الانتظام ، فتخرج سطور كثيرة في إيقاع يقارب إيقاع النثر ، بل ويتحول إلى نثر صريح في عدة مشاهد ، اعتماداً على 'الأبنية الحيوية' للشخصيات في اللحظات الدرامية المختلفة ، أي على الحركة النفسية الداخلية لا على حركة الأفكار ! فإذا بالصور الشعرية القليلة وقد أسهمت في تلك الحركة الداخلية ، وهو ما يغفله منهج كارولان سبيرجون (Spurgeon) الإحصائي ، وتشير إليه روزموند تيوف (Tuve) في دراستها للصور الإليزابيثية والميتافيزيقية .

خذ مثلاً إيقاع النظم المرسل (غير المقفى) في بعض المشاهد (أي بخلاف الأغاني المنظومة المقفاة والمشاهد النثرية). إن فرانك كيرمود يقول محققاً إن هذا الإيقاع خافت لا

نكاد نستشعره ، كأنه وهم لا تكاد تدركه الأذن فى تدفق الأفكار ، (وهو يستخدم كلمتى faint و ghostly فى وصفه) مثل الصور التى يجرفها تيار الحدث (ص ٧٩ من المقدمة). ولكن شيكسبير يستند هنا ، بدلاً من الصور الممتدة (extended) التى اشتهر بها ، على الطباق والتكرار ، فيقدم لنا فى حديث فرديناند مثلاً فى مطلع الفصل الثالث سلسلة من المقابلات التى تجسد المفارقة التى تتميز بها هذه المرحلة من مراحل الحدث: متعة / ألم ، تافه / شريف ، جليل / صغير ، حياة / موت ، جهد / لذة ، رقة / قسوة ... إلخ . وهى سلسلة تربط استعارياً (أو رمزياً) هذا 'الشريف' (ابن الملك) 'بالوضيع' - كاليبان ، العبد الذى يخدم سيده بإحضار الحطب لإشعال النار مثل فرديناند ! وهذا الربط الدفين يوارى ربطاً آخر يتكشف لنا فى غضون المشهد ، وهو كيف استطاع ذهن فرديناند تحويل 'عبودية نقل الحطب' (سطر ٦٢) (wooden slavery) التى يمثلها ما يقوم به فى خدمة (service) بروسبيرو إلى 'عبادة' (service) للحبيبة التى قال إنها 'ربة' من ربات الجزيرة ! والتورية فى الكلمة الانجليزية غير مباشرة بمعنى أنه لا يفصح عنها فى عبارة مباشرة بل هى مضمرة فى معنى الحدث الذى يكشف عنه حديثه كله ! أى إننا نشهد مفارقة لا على مستوى الصورة الشعرية المفردة ، بل على مستوى حدث كامل أدى إلى توازى الأضداد ، وبزوغ عاطفة تبرر هذا التوازى وتجعله مستساغاً !

ولن أتوسع فى تحليل بناء هذا المشهد القصير ، ولكننى أود أن أوضح فحسب أن ضغط البناء هنا يشبه ضغط لغة الشعر ، فالبدايات التى تراعى ما يسمى 'باللغة الرسمية' تتوقف فجأة حين تفاجئ ميراندا حبيبها بسؤالها المباشر :

فرديناند : . . . فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة

طار قلبى إليك ، شوقاً لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حملاً صبوراً للحطب !

(ف٣ / م١ / ٦٤ - ٦٧)

ميراندا : هل تعبنى ؟

وبعد حوار يراعى ما أشرت إليه باسم 'اللغة الرسمية' المعهودة فى حوارات العشاق، تفاجئ ميراندا حبیبها من جدید بعبارة تفاجئنا أيضاً "إننى زوجتك إن أردت الزواج" (سطر ٨٣) وتتبعها بتشابك الأيدي الذى يتم به 'عقد' القران، كما أوضحت ذلك فى الفقرة المترجمة عن لندلى آنفاً، وتكرر له أنها على استعداد، إذا رفض الزوج منها، لقضاء عمرها خادمة له/ أمة له - أى إنها تكرر صورة عبودية الحب باستخدام التورية فى الكلمة الإنجليزية (serve)، بعد أن وازى هو بين المعنيين فى الحوار المقتطف هنا باستخدام كلمة (service) فى السطر ٦٥ وكلمة (enslave) فى السطر ١٦٦.

وأنا مدين بهذا الرأى إلى كتاب شيكسبير وطبيعة المرأة الذى كتبه چوديث دوزنبير (Dusinberre) عام ١٩٧٥ وأود أن أختتم هذا العرض لهذا المشهد القصير باقتطاف عبارة لها تقول فيها إن "شيكسبير يستخدم صورة العبادة المتبادلة للكشف عن طبيعة الحب ، لا ليكشف عن تصورات مسبقة عن طبيعة المرأة ، كشأن عبادة الرجل" (ص ١٥٧) ومن الطبيعى ألا يلقى هذا الكتاب إلا الهجوم من جانب دعاة النقد النسوى، وإن كان يتبنى فى الواقع وجهة نظر النقد النسوى 'المعتدل' أو الهادئ فى مراحله الأولى، قبل المغالاة والتشدد !

هذا المشهد وأمثاله إذن من المشاهد التى لا يلعب النظم اللفظى فيها دوراً كبيراً ، بل يأخذ من الشعر ما سبق أن أسميته ضغط التعبير وهيكل الاستعارة العام الذى يكشف عنه الحدث ، ومن الطبيعى - والحال هكذا - ألا أضحى بدقة التعبير المضغوط نشداناً لإيقاع النظم فى الترجمة العربية ، بل وجدت فى دقة الصياغة التى تحاكي ما يرمى إليه الأصل ما يكفى لإبراز خصائص الدراما الشعرية .

وأما استخدام النظم باعتباره العنصر الأساسى للشعر فى عدد كبير من المواقف ، وفى الأغانى المقفاة ، دون التفات مماثل إلى ضغط التعبير وسائر مظاهر الشعر المعروفة، فلقد جاريته فى الترجمة العربية بالنظم المقفى ، فأما الأغانى فوضعتها فى صورتها الأصلية ، فى شعر عمودى إن كان الأصل عمودياً ، وفى سطور متفاوتة الطول

إن كان الأصل كذلك ، وأما 'القطع' الأخرى التى يلعب فيها النظم دوراً كبيراً (حتى دون قافية) ، مثل مشهد الماصك فى الفصل الرابع ، أو مناجاة بروسبيرو للجنيات فى الفصل الخامس وما يتلوها من استدعاء الموسيقى حتى تعيد 'المذهولين' إلى صوابهم ، فقد ترجمته بالشعر المرسل ، لأن ترجمة الشعر فى نظرى لا تقتصر على تقديم المعنى دون الشكل ، فإذا كان الشكل يقوم على النظم (لا على الضغط والدقة) كان لابد من النظم !

وختاماً لهذا العرض للقراءات الحديثة لنص شيكسبير ، أحيل القارئ إلى كتاب اعتبره من أوفى ما كتب فى الموضوع وعنوانه : حُرَيَات جديدة : النظرية [النقدية الحديثة] والأدب الإنجليزى فى عصر النهضة (١٩٩٢) ومؤلفه يدعى توم هيلى (Healy) ، ويبين فيه أن علاقتنا بشيكسبير مثل علاقتنا بأى نص أدبى قديم من المحتوم "أن تتشكل من خلال التشابك المعقد بين الماضى والحاضر ، فلهذا استقبل أو تلقى النص لا تقل أهمية عن لحظات إبداعه أو إنتاجه" (ص ١١) أى إننا لم نعد نفتنح بما يزعمه أصحاب المدرسة الشكلية بأن النص الأدبى عالم قائم برأسه خارج اللحظة التاريخية ، وبأنه ذو نفوذ 'لا رمنى' لأنه يجسد حقائق إنسانية 'لا رمنية' ، بل لقد سقط الاستناد إلى التاريخ فى ذاته (أى حقائق التاريخ 'الموضوعى' لو استطعنا تحديدها بأى قدر من الدقة ١) باعتباره العامل الذى يضمن التوصل إلى ما كان يسمى بالمعنى الأصلى أو الحقيقى (authentic) . . سقط التاريخ بهذه الصفة ، مثلما سقطت الثوابت النقدية القديمة وحلت محلها نظريات نسبية تجعلنا نزداد وعياً بتدخل 'افتراضاتنا' التى تحكمها ثقافتنا فى أى تفسير للنص ، بل لقد وصل الأمر ببعض النقاد الذين بالغوا فى أهمية 'لحظات التلقى' (المشار إليها) إلى الزعم بإنكار 'وجود النص فى ذاته' بل أبدلوه بسلسلة من 'صور النص' التى تتغير على امتداد التاريخ !

ويقول هيلى أيضاً إنه من الطبيعى أن نجد "أن انغماسنا فى الحاضر هو الذى يملئ اهتمامنا بالماضى" (ص ١٠) على نحو ما رأينا من قراءات فى إطار 'ما بعد الاستعمار' ، وعلاقات القوة أو السلطة ، والتحليل النفسى ، والنقد النسوى ، والتفسيرات الرمزية

وغيرها مما خصصت له الجانب الأكبر من هذه المقدمة ، ولكن هذا لا يعنى إسقاط التاريخ تمامًا ، بمعنى اختبار صحة ما يُفترض عن القرن السابع عشر فى ضوء النص القائم بين أيدينا ، ولا يعنى أن النص عاجز عن ممارسة قدر من 'النفوذ' أو 'السلطة' (!) -- وهو ما ينكره أصحاب النظرية (أى نظريات النقد الحديثة - بحيث يمكنه أن يحدد لنا مدى اتفاق بعض السياقات التى يضعها المحدثون له معه أو افتراقها عنه .

ويقول لندلى فى مقدمته "إذا كانت إزالة الحواجز بين النصوص المختلفة قد أثمرت فى السنوات الأخيرة ثماراً يانعة ووافرة ، فأثرت تفهمنا للتشكيل الثقافى ، فإن الخطر الملازم لهذه الإزالة هو تصور الألمعى أن أى شجيرة دب ! " (ص ٨٢) أى إن نشدان القراءة الثقافية وحدها للنصوص قد يوقعنا فى أوهام أو تصورات خاطئة ، ويضيف قائلاً: "وهكذا أيضاً فإن الكثير من القراءات الحديثة العهد للمسرحية ، على الرغم من إعلانها استحالة تحديد معنى العمل ، تقدم على تحديد معناه بصورة قاطعة بل تتميز بانحياز واضح فى القراءة التى تقدمها" (نفس المرجع والصفحة) .

وتقول آن بارتون (Barton) فى مقدمة طبعتها للمسرحية عام ١٩٦٨ إن العاصفة مسرحية "كريمة كرمًا لا حدود له ! إذ سوف تسمح بأى تفسير - تقريبًا - أو بأى 'مجموعة' من المعانى التى نفرضها عليها ! بل إنها سوف تجعل هذه المعانى تسطع وتتوهج أ" (ص ٢٢) ولا شك أن المسرحية تشير إلى نطاق واسع من القضايا و'اللغات' الثقافية والسياسية والاجتماعية ، وعلينا كما تقول بارتون وكما يقول تيرنس هوكس (Hawkes) فى كتابه ما نعينه بشيكسبير (١٩٩٢) أن ندرك تفاعلها وتشابكها ، حتى لا نحبس النص فى معنى واحد وهو خطأ نقدى ما أحرانا أن نتجنبه !

وأخيراً فأرجو أن أكون قد وفقت فى تقديم صورة عريضة صادقة للمسرحية ، وأن تساهم المقدمة فى إيضاح ما قد يحتاج إلى إيضاح .

المشهد : جزيرة مهجورة

أسماء الشخصيات

- ألونزو : ملك نابولي
سباستيان : أخوه
پروسپيرو : دوق ميلانو الشرعى
أنطونيو : أخوه الذى اغتصب حكم دوقية ميلانو
فرديناند : ابن ملك نابولي
جونزالو : شيخ مخلص يعمل مستشاراً للملك
آدريان وفرانشيسكو : من النبلاء
كاليبان : عبد شائه الخلقة ذو طباع وحشية
ترينكولو : مهرج
ستيفانو : رئيس خدم القصر (ساقى الملك) سِكيّر
ربان سفينة
ضابط السفينة
ملاحون
ميراندا : ابنة پروسپيرو
إيرييل : عفريت من الهواء
أيريس
سيريس
چونو
حوريات
حصادون
- من الجن {

الفصل الأول

المشهد الأول

[سطح سفينة فى البحر] عندما يرتفع الستار تعلو أصوات الريح
العاصفة ويومض البرق ويهزم الرعد ، ثم يدخل ريان السفينة مع
أحد ضباط السفينة]

الريان : أين أنت أيها الضابط ؟

الضابط : هنا يا سيدى ! ما الأخبار ؟

الريان : لا بأس ! تحدث إلى البحارة ! هيا ! أسرع ! ولا جنحت السفينة !

هيا أقول ! وأسرع !

[يخرج الريان]

[ويدخل الملاحون]

الضابط : أسرعوا أيها الأحباب ! فليسرع كل إلى مكانه أيها الأحباب !
أسرعوا !

نريد أن نطوى الشراع الرئيسى ! وانتبهوا إلى صفارة الريان !
وأنت أيتها العاصفة ! هبى حتى ينفجر صدرك ، ما دام فى البحر
متسع !

[يدخل ألونزو وسباستيان وأنطونيو وفرديناند

وجونزالو وآخرون]

ألونزو : أيها الضابط الك ريم ! خذ الحذر ! أين الريان ؟ هيا ! أثبتوا

أنكم رجال !

- الضابط :** أرجوكم ! ابتعدوا عن ظهر السفينة ! .
- أنطونيو :** أين الربان أيها الضابط ؟
- الضابط :** ألا تسمع صفّارته ؟ عودوا إلى حجراتكم ! فأنتم تفسدون عملنا ! بل وتساعدون العاصفة !
- جونزالو :** لا أيها الكريم ! اصبر قليلاً !
- الضابط :** إذا صبر البحر علينا ! ابتعدوا أقول ! وهل تعباً الأمواج الهادرة باسم الملك ؟ إلى حجراتكم ! لا تتكلموا ولا تزعجوننا !
- جونزالو :** تذكر أيها الكريم من تحمله السفينة !
- الضابط :** مهما يكن فلن أحبه أكثر من نفسي ! أنت من كبار المسؤولين ! ٢٠
- فإذا استطعت أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن ألس حبلأ آخر ! استعمل سلطتك ! أما إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتهياً فى حجرتك لأسوأ ما قد يحدث - إذا قدر الله حدوثه ! [إلى البحارة] وأنتم يا أحبابى ! أسرعوا ! [إلى الركاب] ابتعدوا عن طريقنا أقول !
- جونزالو :** [يخرج]
- لكم أطمئن لهذا الرجل ! وأظن أن وجهه لا يحمل أى أماره من أمارات الغرق ، بل كتب عليه أن يموت شفقاً ! أيتها الأقدار ٣٠ الكريمة ! أرجوك الإصرار على شفق ! وليكن حبل مشنقته حبل النجاة لنا، فهذه الحبال لن تفيدنا! أما إذا لم يكن الشنق

مصيره، فقد كتب علينا الشقاء !

[يخرج مع الجميع]

[يدخل الضابط]

الضابط : أنزلوا الشراع من السارية العليا ! أسرعوا ! حولوا الاتجاه حتى تسكن السفينة ! [تعلو الأصوات من حجرات السفينة السفلى] لعنة الله على هذا العويل ! إن أصواتهم أعلى من صوت الريح وأصوات البحارة .

[يدخل سباستيان وأنطونيو وجونزالو]

لماذا رجعتم ؟ ماذا تفعلون هنا ؟ هل نستسلم ونغرق ؟ هل تريدون أن تفرقوا ؟

سباستيان : لعنة الله على لسانك السليط ! أيها الكلب النابح الكافر اللئيم ! ٤٠

الضابط : إذن فاعمل أنت بدلاً مني !

أنطونيو : خسئت أيها الكلب ! خسئت يا بن الحرام، أيها السليط الوقح ! إننا لا نخاف الغرق قدر ما نخافه أنت !

جونزالو : أضمن لكم نجاته من الغرق ، حتى ولو لم تزد قوة السفينة عن قشور البندق ، ولو اتسع خرقها على الرّاقع !

الضابط : أوقفوا حركة السفينة ! أوقفوها ! أنزلوا الشراعين معاً ! فلتتجه للبحر ! ولتبتعد عن الشاطئ ! ٥٠

[يدخل البحارة وملابسهم مبللة]

البحارة : [معاً] ضباع كل شيء ! إلى الصلاة ! إلى الصلاة ! ضباع كل شيء [يخرجون]

الضابط : ألا بد لأفواهنا من برد الشراب ؟

جونزالو : إن الملك يصلى مع الأمير ! فلنساعدهم لأن قضيتنا واحدة !

سباستيان : لا أستطيع الصبر الآن !

أنطونيو : لقد فقدنا أرواحنا بسبب خداع هؤلاء السكارى ! وأنت أيها

الوغد الواسع الشدقين - ليتك تغرق وتظل راقداً حتى يعلو المد

وينحسر عشر مرات !

جونزالو : لن يموت إلا شنعاً ! حتى لو أقسمت كل قطرة على إغراقه

وفغرت فاها لابتلاعه !

[أصوات مختلطة فى الخلفية - نئين

منها بعض الكلمات]

الأصوات : ارحمنا يا رب ! انشقت السفينة ! انشقت السفينة ! الوداع ٦٠

يا زوجتى ! الوداع يا أطفالى ! الوداع يا أخى ! انشقت السفينة !

انشقت ! انشقت !

[يخرج الضابط]

أنطونيو : فلنغرق جميعاً مع الملك !

سباستيان : بل نذهب لوداعه ! [يخرج مع أنطونيو]

جونزالو : من ذا الذى يبادلنى ألف فرسخ من البحر بفدان واحد من الأرض

القاحلة الجرداء - بأشواكها وقتادها أو أى شىء ! فلتكن مشيئة الله

وإن كنت أفضل الموت بغير الليل !

[يخرج]

نهاية المشهد الأول

المشهد الثاني

[الجزيرة - أمام صومعة پروسبيرو]

يدخل پروسبيرو وميراندا

ميراندا : إن كنتَ بالسحر يا أبى المحبوبَ قد جعلت المياه الطليقةَ

تهدرُ هذا الهديرُ ، فَخَفَّفْ من فَوْرتها !

وإِخالُ أن السماء كانت ستمطر قارًا أسود

لولا أن البحرَ الثائرَ قد علا إلى خدِّ السماءِ

فأطفأ نيرانها ! ويحى ! لقد عانيتُ

مع من رأيتهم يعانون ! فيا للسفينةِ الجميلةِ الغارقة !

(ولابد أن بعض النبلاء كانوا يركبونها)

لقد أَصْبَحَتْ حُطَامًا ! ويا لصيحاتهم التى أصابتْ

قلبي فى الصميم ! ويا للمساكين الذين هلكوا !

لو كنتُ ربةً سلطانٍ لكنتُ أغرقتُ

البحر نفسه فى الأرض قبل أن يتلعَّ تلك السفينةَ الجميلةَ

ومن تحمله من البشر !

پروسبيرو : لا تَجْزَعِ يا ابنتى ولا تَفْزَعِ ، وقولى لقلبك الشفوق

إن السلامةَ كُتِبَتْ للجميع .

ميراندا : ولى وويلهم !

پروسبيرو : بل لم يُصْبِهِم سوء ! وما فعلتُ ما فعلتُ إلا من أجلكِ

أنت يا حبيبتى ، ويا ابنتى التى تجهلُ من تكونُ ، وتجهلُ

موطنى الأصلى ، بل لا تعرف أكثر من كونى

٢٠ بروسبيرو ، صاحب هذا الكهف المتواضع الفقير -

والدك الذى لا يزيد عنه تواضعا وفقراً !

ميراندا : لم يخطر لى أن أعرف أكثر من ذلك .

بروسبيرو : لقد حان الوقت لإخبارك بالمزيد . مُدِّي يَدِكَ

وانزعى ثوبى السّحرى . هكذا !

[يخلع عباءته]

انتظرى هنا يا طاقتى السحرية . جففى دموعك واطمئنى !

واعلمى أننى أنا الذى دبرتُ ذلك التحطيمَ الرهيبَ للسفينة ،

وهو الذى أثار إشفاقك وعطفك ،

واستخدمتُ من الحيلِ السحريةِ التى أجيدُها

ما استطعتُ أن أكفلَ به السلامةَ للجميع ،

٣٠ بل لم يفقدُ أحدٌ منهم شعرةً واحدةً من رأسه ،

ونجا كل ركاب السفينة الذين كنتِ تسمعين صرخاتهم ،

وتشاهدين السفينة أثناء غرقها ! اجلسى الآن ،

فلا بد أن أحيطك علماً بالمزيد !

ميراندا : كثيراً ما كنتَ تبدأ فى إخبارى بمن أكون ،

ثم تتوقف وتتركنى أتساءل دون جدوى ،

قائلاً إن الوقت لم يحن بعد !

بروسبيرو : ها قد حانت الساعة ! بل إن هذه اللحظة تريدك أن

تفتحى أذنيك وأن تطيعى وتنتبهى . هل تذكرين أى شيء

عن الزمن الذى سبق مَجِيئَنَا لهذا الكهف ؟

لا أظنك تذكرين ، فلم تكونى قد أكملتِ الثالثة من عمرك ! ٤٠

ميراندا : بل أستطيعُ التذكر بالتأكيد !

بروسبيرو : وما الذى تذكرينه ؟ هل تذكرين منزلاً آخر أم شخصاً آخر

أم صورةً أى شىء ؟ حدثينى عما

لا يزال عالقاً بذاكرتك .

ميراندا : ما تحمله ذاكرتى بعيداً غائماً ، بل أقربُ إلى الحلم

منه إلى الواقع ! ألم يكن يرعانى

أربعُ نساء أو خمسُ نساء ؟

بروسبيرو : صحيح ! بل وأكثر يا ميراندا ! ولكن كيف

يظل ذلك حياً فى ذهنك ؟ وما الذى تريته غير ذلك

فى هوةِ الزمنِ المعتمَةِ السحيقة ؟ ٥٠

إن كنتِ تذكرين شيئاً قبل مجيئك إلى هذا المكان

فعسى أن تذكرى كيف جئتِ إلى هنا !

ميراندا : ذلك ما لا أذكره !

بروسبيرو : منذ اثنتى عشرة سنة يا ميراندا ، منذ اثنتى عشرة سنة

كان والدك دوق ميلانو ، وكان أميراً ذا سلطان !

ميراندا : ألسنت أنت والذى إذن ؟

بروسبيرو : بلى ! كانت والدتك آيةً فى العفة والطهر ، وكانت تقول إنك

ابتتى ، وكان أبوك دوق ميلانو ، وكانت وأرثته الوحيدةُ أميرةً

لا تقلُّ عنه فى النبل وكرم المَحْتَد !

ميراندا : يا الله ! أى إثمٍ جاء بنا من ذلك المكان ؟ ٦٠

أم تُراها كانت عناية الله بنا ؟

يروسبيرو : هذا وذاك يا ابنتى ! لقد أتى بنا الإثم كما تقولين ،

ولكنّ عناية الله ساندتنا هنا !

ميراندا : إن قلبى لَيَدْمَى حين أتأملُ الأحزان التى سببتها لك

وسقطت من ذاكرتى ! أرجوك أن تكمل القصة !

يروسبيرو : إن أخى المدعو أنطونيو ، وهو عمك -

وأرجو أن تنتهى لما أقول - يا عجباً ! كيف يُقَدِّمُ أَخٌ

على مثل هذه الخيانة ؟ - لم أكن أحب فى الدنيا أحداً ،

بعد نفسى ، أكثر منه ! وكنت عهدتُ إليه بتدبير

شئون دولتى ، وفى ذلك الوقت كانت ٧٠

دوقية ميلانو أولى الدوقيات جميعاً

ويروسبيرو أعلى الحكام مكانةً لما ذاع عنه

من العِزَّةِ والمهابة ، وكان فى الفنون والآداب سبّاقاً

لا يدانيه أحد . ولما كنت قد شُغِلْتُ بالدرس والبحث

فقد ألقيتُ بأعباء الحكم على كاهل أخى ، وابتعدت

عن شئون الدولة ، وانتشيت بدراسة الأسرار والسحر ،

فإذا بعمك الخائن - هل تصغين إلى ما أقول ؟

ميراندا : بل بكل انتباه !

يروسبيرو : أقول إنه أحكم فن إجابة الطلبات ،

وفن رفضها ، فعرف من يرقى ومن يمنع ٨٠

إذا تجاوز موقعه ، فأعاد إنشاء ما كنت أنشأته ،

وجعل الكل تابعاً له ، أو عدل من هذا وذاك ،
 فأعاد تشكيل كل شىء ! ولما كانت بيده مفاتيح
 الوظائف والموظفين ، ضبط أوتار القلوب فى الدولة كلها
 حتى تعزف ما يروق لأذنه من الحان ، حتى أصبح
 اللبلاب المتسلق الذى يحيط بجذع الشجرة ، شجرة إمارتى ،
 فيمتص منها رحيق الخضرة والنماء . أنت لا تصغين !

ميراندا : بل أصغى يا والدى الفاضل !

بروسيرو : انتبهى إذن ! كنت قد أهملت شئون الدنيا ، وكرست نفسى

للدراستات السرية ، والارتقاء بذهنى ارتقاءً ٩٠

لا يُقدّره العامة حقّ قدره ، لولا ما تطلبه ذلك من عزلة

أيقظت فى أخى الخائن طبيعة الشر ، فكانت ثقتى

فيه تشبه الوالد الصالح الذى أنجب

ابناً فاسداً ، وكان فساد عظيمًا

لا يماثله إلا صلاح الوالد العظيم ،

أى يماثل عظم ثقتى ، التى كانت بلا حدود ،

أو قولى كانت ثقة مطلقة ! ولما أصبح السيد الجديد ،

بفضل ما تدره عليه أملاكى من دخل ، وكذلك

بفضل ما يتيح له سلطانى ، بات

يصدق الكذب بترديده ، ١٠٠

وأوقع ذاكرته فى الخطيئة الكبرى

حين قُبلت أكاذيبه ، إذ أصبح يعتقد حقًا

أنه هو الدوق ! واستطاع من خلال التبديل

أن يكتسب المظهر الخارجى للحاكم

بكل امتيازاته ، فازداد طموحه - هل تسمعين ؟

ميراندا : قصتك يا والدى تشفى الأصم من الصمم !

بروسبيرو : كان يريد إزالة الحاجز بين الدور الذى يمثله

وبين الممثل الذى يقوم بالدور ، أى أن يصبح فعلاً

دوق ميلانو ! وأما أنا المسكين ، فكانت دوقيتى

هى مكتبتى وحسب ! وأصبح يظن أننى أصبحت

عاطلاً من كل سلطة رمنية ، فتآمر -

لشدة تعطشه للحكم - مع ملك نابولى ،

ووافق على تقديم الجزية السنوية له ، وإظهار الولاء له ،

وإخضاع تاج الدوقية الصغير لتاج نابولى الكبير ،

بحيث تركع له الدوقية ، التى لم تركع من قبل أبداً لأحد ،

ركوعاً مُزريّاً ! وا أسفا عليك يا ميلانو المسكينة !

ميراندا : رحمتك يا ربى !

بروسبيرو : انظرى ما فعل وما نجم عن فعلته ، وقولى لى

إن كان يصح أن يكون لى أخاً !

ميراندا : سأخطئُ إن أسأتُ الظنَّ بجدَّتى !

ولكنَّ أرحامَ الصالحاتِ قد تحملُ شرَّ الأبناء !

بروسبيرو : والآن إلى ما فعل ! كان ملك نابولى عدواً لدوداً لى ،

ولذلك فقد أصغى لطلب أخى واستجاب له ،

ووعده بأن يقوم - فى مقابل عهد الولاء والجزية
التي لا أعرف مقدارها - بطردى أنا وأهلى من الدوقية
على الفور ، وتعيين أخى فى حفل رسمى باذخ
دوقًا على ميلانو الجميلة ! وهكذا أعد أنطونيو
جيشًا من الخونة ، وفى الليلة التى رصدها القدر ،
فتح وكلاؤه أبواب ميلانو ،

١٣٠

وفى جنح الظلام طردونا مسرعين منها ،
وكنتِ أنتِ إلى جوارى تذرفين الدموع !
ميراندا : وا أسفا على ما حدث ! لا أذكر كيف بكيتُ ساعتها ،
لكننى سوف أبكى من جديد ! فالحادثةُ تعصر عينيَّ عصرًا !
بروسبيرو : بل استمعى لباقي القصة ،

حتى آتى إلى حالنا الراهن ، ولابد من ذلك
حتى تكتسب القصة مغزاها !

ميراندا : لكن لماذا لم يقتلونا ساعتها ؟

بروسبيرو : سؤال فى محله يا فتاتى ! فالقصة تستدعيه !

١٤٠

لم يجسروا على ذلك يا حبيبتى !
فلقد كان شعبى يحبنى حبًا شديدًا
ولم يريدوا للمؤامرة أن تحمل وَصْمَةَ لَوْنِ الدَّم !
لكنهم لَوُّنُوا غاياتهم الدنيئةَ بِأَلْوَانِ أَزْهَى وَأَجْمَل !
وبإيجاز أسرعوا بنا إلى ظهر سفينة
ورافقونا عدة فراسخ فى البحر ؛ إلى حيث أعدوا لنا

زورقًا باليًا ، لا حبالَ فيه ولا أشرعةَ ولا سوارى !

بل إن الفئران نفسها قد هجرته بالغريزة !

وألقونا فيه فجعلنا نصرخ فى وجه البحر

وهو يزأر فى آذاننا ، ونتأوه

١٥٠ فى وجه الريح التى أشفقت علينا واستجابت بآهاتها ،

فلم تَزِدْ قسوتُها عن عِتَابِ العشاق !

ميراندا : لكم تحملت من المتاعب من أجلى !

بروسبيرو : بل كنت لى الملاك الحافظ ! كنت تبسمين

وقد ألهمك الله الصبر ،

وأنا أزينُ البحر بقطرات من الدموع المِلْحَة ،

وأعبائى تُرغمُنِ على الأئين !

وكانت بسمتك تحيي روحَ الجَلَدِ والمثابرة فى نفسى

حتى أتحمَلُ ما تلا ذلك !

ميراندا : وكيف وصلنا إلى البرّ ؟

بروسبيرو : بالعناية الإلهية ! كان لدينا بعضُ الطعام والماء العذب ،

إذ كان جوتزالو ، وهو من أشرف نابولى ،

قد عيّن للإشراف على هذه المؤامرة ،

وكان طيبَ القلب ، فوضعهما فى القارب إلى جانب

الملابس الفاخرة ، والأقمشة ، والأدوات ، والضروريات ،

التي أفادتنا فائدة كبيرة ، كما أثبت كرم معدنه !

كان يعرف أننى أحب كتبى ، فوضع فى القارب منها

- ومن مكتبتى نفسها - مجلدات السحر التى أعتبرها

أعلى من دوقيتى كلها !

ميراندا : ليتنى أرى ذلك الرجل يوماً ما !

بروسبيرو : سأنهض الآن [يرتدى عباة من جديد] ظلى أنت فى مكانك ١٧٠

حتى أنتهى من رواية أحزان البحر !

وصلنا إلى هذه الجزيرة ، وهنا أصبحت مُعلِّماً لك ،

فعلمتك أكثر مما تتعلمه غيرك من الأميرات ،

ممن يقضين وقتاً أطول فى اللهو ، ويبذل معلموهن رعاية أقل !

ميراندا : الحمد والشكر لله ! والآن أرجوك يا والدى

أن تجيب على السؤال الذى ما زال يقلقنى - لماذا

تسببت فى هبوب هذه العاصفة ؟

بروسبيرو : أرجو أن تكتفى بما سأفصّل به : كان من غرائب المصادفات

أن ربة الحظ (التي أصبحت ترعانى) ساقطت أعدائى

إلى هذا الشاطئ ، وكنت أعلم من قبل ١٨٠

أن ذروة سعدى تعتمد على طالع سعد مشرق ،

وأنى إذا لم أنتفع بقوته الآن أو أهملته

فسوف يذوى حظى إلى الأبد !

لا تطرحى الآن أية أسئلة أخرى [يستعمل سحره لتتويمياها]

فالنوم يداعب جفنيك ، إنه كالخدر اللطيف

فلا تقاوميه ، وأعلم أنه لا خيار لك فى هذا !

[تنام ميراندا]

أقبل يا خادمى السحرى أقبل ! أصبحت مستعداً لك !

اقرب يا آريل ! تعال هنا !

[يظهر آريل - يدخل]

آريل : مرحى سيدى العظيم ! مرحى سيدى المهيّب !

حضرت لإجابة طلباتك فاطلب ما تشاء ! أن أطيّر

أو أسبح ، أو أقفز فى النار ، أو أركب

متن السحب المكوّرة ! سوف ينهض بأصعب المهام التى تأمر بها

خادمك آريل ورفاقه من أبناء الجان !

بروسبيرو : قل يا عفريت ! هل نفّذتَ حرفياً أوامرى بإثارة العاصفة ؟

آريل : بالحرف الواحد يا سيدى ! ركبت سفينة الملك ،

كنت أقفز من مقدمتها ، إلى وسطها ، ثم إلى سطحها ،

وأدخل كل غرفة فى صورة لهب يثير الرعب !

كنت أنقسم أحياناً إلى ألسنة من النار

حتى تلتهب فى عدة أماكن ، على السارية العليا

والقلوع ومقدمة السفينة ، بحيث يستقل كل لهب بنفسه

ثم تلتقى وتندمج ! لم تكن تفوقنى فى السرعة بروقُ جوبيتر ،

وهى التى تنذرُ بهزيم الرّعدِ القاصفُ ، بل كادَ سنّا برقيّ اللّماحُ

يذهبُ بالأبصار ! كانت النيران وأصوات طقّقة

الكبريتِ المشتعلِ الهادرِ تحاصرُ - فيما يبدو - ربَّ البحرِ الجبار

وتجعلُ أمواجهَ الجسورةَ ترتعدُ، بل وحريته الثلاثية المخيفة أيضاً !

بروسبيرو : قل لى أيها العفريتُ الجميل ! هل كان من بينهم

من أبدى الصلابة ورباطة الجأش ، فلم يُصبه الضجيجُ
بلوثة في العقل ؟

آرييل

: لم يَسَلِّمْ أحد من حُمى الجنون ! بل سلك كل منهم
مسلك اليأس ! وألقى الجميع أنفسهم - فيما عدا البحارة - ٢١٠
فى البحر المالح وهو يُرغى ويُزبد ! لقد تركوا السفينةَ
التي جعلتها شعلةً ملتهبة ! أما فرديناند ، ابن الملك ،
فقد انتصبَ شعرُ رأسه ، فأصبحَ مثلَ عيدانِ القَصَبِ !
وكان أول من قَفَزَ فى الماء وهو يقول

”هل خَلَّتْ جهنم من الشياطين فجاءوا كلهم هنا ؟“

يروسبيرو : أحسنت أيها العفريت ! ولكن هل كان ذلك قريباً من الشاطئ ؟

آرييل : كل القرب يا سيدى !

يروسبيرو : وهل نَجَوْا جميعاً يا آرييل ؟

آرييل : لم يفقد أحدٌ شعرةً واحدة ! ولم تتلوث ملابسهم الواقية ،
بل على العكس ، ازدادت نُضرةً ، وفعلتُ ما طَلَبَتْهُ منى ،
فَفَرَّقْتُهُمْ فى جماعاتٍ فى أنحاء الجزيرة . وأما ابن الملك ، ٢٢٠
فقد أتيتُ به إلى البرِّ بنفسى ، وتركته يبتردُ فى الهواء ،
ويتنهدُ فى ركنٍ منعزلٍ من الجزيرة ، جالساً .
وعاقداً ذراعيه فى حزن على صدره هكذا !

[يحاكيه]

يروسبيرو : أخبرنى ماذا فعلت بسفينة الملك ، والبحارة ،

وباقى الأسطول ؟

- آرييل** : سفينةُ الملكِ فى المرفأِ سالمة ،
 خبأتُها فى الخليجِ العميقِ ،
 حيث استدعيتنى مرّةً فى منتصفِ الليلِ
 لأحضر الندى من جزائرِ برمودا ، ذات الأعاصيرِ الدائمة ،
 كما خبأتُ الملاحين فى مخازن السفينة ،
 حيث ينامون من شدة الإرهاق ومن تعويذتى السحرية ،
 وأما باقى سفن الأسطول التى كنتُ فرقتها
 فقد اجتمعتُ من جديد ، وها هى تطفو
 على صفحةِ الماءِ فى البحرِ المتوسط ، وقد سادها الحزنُ ،
 فى طريقِ عودتها للوطن فى نابولى ،
 بعد أن ظنّ الملاحون أنهم شاهدوا غرقَ سفينة الملك ،
 وهلاكَ ذلك الرجل العظيم نفسه !
- بروسبيرو** : اسمع يا آرييل ! لقد قمت بالمهمة خير قيام ، ولكن هناك
 المزيد ! كم الساعة الآن ؟
- آرييل** : تجاوزنا منتصفِ النهار !
- بروسبيرو** : بساعتين على الأقل ! يجب أن نستغل الوقت حتى السادسة
 ٢٣٠ خير استغلال
- آرييل** : عملٌ آخر ؟ ما دمت تكلفنى بالمزيد ، دعنى أذكرك
 بوعدك الذى لم تنجزه حتى الآن !
- بروسبيرو** : ماذا أغضبك الآن ؟ ماذا تريد ؟
- آرييل** : حرىتى !

- يروسييرو** : قبل انقضاء المدة المحددة ؟ محال !
- آريل** : أرجوك تذكر أننى خدمتك على أفضل وجه ،
لم أكذب ، ولم أخطئ ، ودون شكوى أو تدمير !
لقد وعدتني بإنقاص المدة سنة كاملة !
- يروسييرو** : وهل نسيت العذاب الذى خلصتك منه ؟ ٢٥٠
- آريل** : لا !
- يروسييرو** : بل تنسى ذلك ! وتستكثّر أن تمشى على الطين فى
قاع البحر المالح العميق ، أو تركب متن ريح الشمال الباردة ،
أو تؤدى لى المهام فى عروق الأرض التى جمدها الصقيع !
- آريل** : لا يا سيدى !
- يروسييرو** : لا تكذب أيها الخبيث ! هل نسيت الساحرة الشريرة -
سيكوراكس ؟ تلك التى تقوّس ظهرها
شيخوخة وحسداً ! هل نسيتها ؟
- آريل** : لا يا سيدى !
- يروسييرو** : بل نسيتها ! أين ولدت ؟ تكلم ! قل لى الآن ! ٢٦٠
- آريل** : فى مدينة الجزائر يا سيدى !
- يروسييرو** : حقاً؟! لا بد أن أذكرك بما كنت عليه مرة فى الشهر !
فأنت تنسى ! كانت سيكوراكس هذه ساحرة ملعونة ،
وقد نُفيت من الجزائر بسبب شرورها العديدة ،
وفظائع سحر لا تحتملها مسامع الإنسان ،
وقد نَقَوْها ولم يحكموا عليها بالإعدام لسبب ما !

صحيح ؟

آرييل : نعم يا سيدى

بروسبيرو : وقد أتى البحارة بهذه العجور التى حملتُ

٢٧٠ فكست الزرقة جفونها وتركوها هنا ! وكنت أنت ، كما

قلت لى ، خادماً لديها قبل أن تصبح عبداً لى !

ولكنك كنت عفريتاً رقيق الإحساس ، فرقصتَ

تنفيذ أوامرها الأرضية الكريهة ، فثارت ثائرتها ،

واستعانت بمساعديها الأشداء ، وحجبتك

فى شق شجرة من أشجار الصنوبر ،

فأطبق عليك الشق ، وظللت تتألم فيه حبيساً

طيلة اثنتى عشرة سنة !

وماتت الساحرة فى أثنائها ، وتركتك فى الشق !

٢٨٠ ولكم صدّرتُ منك أناتُ الألم المتوالية السريعة

مثل ضربات عجلة الساقية للماء !

ولم تكن الجزيرة قد شرقت بوجه إنسان

يخطو على ظهرها ، باستثناء ذلك الابن الذى ولدته هنا !

ذلك الجرو الأرقط !

آرييل : نعم ! كاليان ! ابنها !

بروسبيرو : نعم ! ذلك الغبى ! كاليان هذا الذى أصبح خادماً لى .

لا يعرف خيراً منك مدى العذاب

الذى وجدتك فيه ! كنت تثن أنيناً

يجعل الذئاب تعوى ، ويخترق صدور الدببة التى
لا يهدأ لها غضب ! لقد كان عذاباً جديراً
بمن حُقَّتْ عليهم اللعنة ، ولم يكن بمقدور سيكوراكس
أن تنجيك منه ! بل إن قوة سحرى أنا -
عندما وَصَلْتُ وَسَمِعْتُكَ - هى التى فَلَقْتُ شجرة الصنوبر
وَأَخْرَجْتُكَ منها !

آريل : وأنا لك شاكر يا سيدى !
بروسيرو : إذا تَذَمَّرْتَ من جديد فسوف أَشُقُّ شجرة بلوطٍ
وأحشرك فى الشق وَسَطَ عَقْدِ الفروع
حتى تعوى اثنتى عشر شتاءً كاملة !
آريل : اغفر لى يا سيدى ! ولسوف أطيعُ أوامرك
وأقوم بمهام العفريت بكرم النبلاء !
بروسيرو : إن صَدَقْتَ أَطَلَقْتُ سراحك بعد يومين !
آريل : هكذا يكونُ كرمُ سيدى النبيل ! ماذا أفعل ؟
قل لى ! ماذا أفعل الآن ؟
بروسيرو : اذهب وتحوّل إلى صورة حوريةٍ
من حوريات البحر ! وبحيث لا تراك إلا
عيوننا أنا وأنت فقط ! كن خَفِيّاً
على كل عين أخرى ! اذهب واتَّخِذْ هذا الشكل
وارجع إلينا به ! اذهب ! هيا ! انطلق بهمة !

[يخرج آريل]

اصحى الآن يا حبيبتي ! استيقظي ! لقد نمتِ طويلاً !

ميراندا : [تصحو] أه ! غرابة قصتك أثقلت جفوني !

بروسبيرو : انفضي النوم عنك ! هيا بنا !

سوف نزور كاليان - عبدى - وإن لم يُجِبْنَا يوماً

٣١٠

إجابة طيبة !

ميراندا : إنه وغدٌ يا أبى ، ولا أحبُّ أن أراه !

بروسبيرو : فليكن ! ولكن أحوالنا لا تسمح لنا أن نستغنى عنه !

فهو يوقد لنا النار ، ويأتينا بالحطب ،

ويقوم بوظائف مفيدة لنا . أنت يا عبد ! كاليان !

أنت يا طين ! تكلم !

كاليان : [من خارج المسرح] لديكم حطب كافٍ فى الكهف !

بروسبيرو : اخرج من كهفك أقول ! لدى مهمة أخرى لك !

اخرج أيتها السلحفاة ! متى ؟

[يعود آريل فى شكل حورية بحرية]

آه ! آريل ! ما أبدعك أيها العفريت ! وما أشد ذكاءك !

٣٢٠

تعال حتى أهمس فى أذنك !

آريل : سمعاً وطاعة يا مولاي !

[يخرج آريل]

بروسبيرو : كاليان ! يا عبداً مسموم اللسان ، أنجبه الشيطان نفسه

من أمك الساحرة الخبيثة ! أخرج من كهفك الآن !

[يدخل كاليان]

كاليبان : فليُنزلْ عليكما أخبثُ ندىٍّ جَمَعَتْهُ أُمِّي

بريشِ الغرابِ من المستنقعِ الفاسدِ ! ولتهبَّ عليكما
الريحُ الجنوبيَّةُ الغربيَّةُ وتملأُ الجسدُ بالبشور !

يروسييرو : سأعاقبكُ على هذا بتقلصاتٍ ووخزاتٍ تحبسُ
أنفاسكَ بالليل ! وبأشواكٍ قنافذِ العفاريتِ حتَّى الصباح !
لسوف تُلْسَعُكَ مثلِ إبرِ النحلِ الذي

٣٣٠

يملأُ قُرْصَ العسلِ ، وكلُّ لَسْعَةٍ أشدُّ إيلاماً

من إبرِ النحلِ الذي يصنعُ ذلكَ القرصُ !

كاليبان : دعني أتناولَ غَدَائِي ! لقد ورثتُ هذه الجزيرةَ عن أُمِّي

سيكوراكس ، وها أنت تغتصبُّها مني !

لقد تغيرتَ كثيراً ! فعندما جئتُ أولَ الأمرِ كنتَ عطوفاً علىَّ ،

ترعاني خيرَ رعايةٍ ، وتقدم لي الماءَ الحافلَ بألوانِ التوت ،

وتعلمني اسمَ الضوءِ الأكبرِ الذي يتوهجُ بالنهار ، والأصغرِ الذي

يسطعُ ليلاً ، فأحببتُك ، وأطلعتُك على

أحوالِ الجزيرةِ كلها ، على ينابيعِ الماءِ العذب ،

٣٤٠

والبركِ المالحةِ ، والأراضيِ الخصبةِ والقاحلةِ ،

فليتني ما فعلتُ ! بل على اللعنةِ لذلك !

وها أنذا أدعو عليكما بكلِ خبائثِ سحرِ سيكوراكس !

ولتنقضَّ عليكما الضفادعُ والخنافسُ والخفافيش !

وهل لكما من الرعيةِ غيري ؟ لقد كنتُ الملكَ الأوحَدَ

على ذاتي ، فإذا بك تحبسنِي في هذه الحَظِيرَةِ الصَّخْرِيَّةِ الصَّمَاءِ

وتحرمنى من بقية الجزيرة !

بروسبيرو : أيها العبد والكذاب الأشر ! يا من يستجيب للعصا
لا للعطف ! لقد عاملتك رغم انحطاطك بشفقة ورحمة !
وأسكتتكَ معى فى الكهف حتى تطاولت وحاولت انتهاك
عِفَّة ابنتى !

٣٥٠

كاليبان : مرحى مرحى ! ليتنى نجحت ! لو لم تمنعنى
لامتلأت الجزيرة بذرية كاليبان !

ميراندا : عبدٌ حقيرٌ من المحال أن يُطَبَّعَ فيه الخير ،
بل هو قادر على تقبل كل شر ! لقد رثيت لحالك ،
واجتهدت حتى علمتك الكلام ، وكنت أعلمك فى كل ساعة
شيئاً جديداً ! وعندما كنت تجهل أيها المتوحشُ
معنى ما تقول ، بل تُردّد أصواتاً
لا معنى لها مثل الحيوان الأعجم ،
وهبتك الكلمات التى تُفصِحُ بها عن مقاصدك ،
ولكن دناءة طبيعك ذاتُ حقارة
ترفضُ الطبائعُ الكريمةُ أن تُزاملها ،
على الرغم مما تعلمته ، وهكذا كنت جديراً
بالحبس فى هذه الصخرة ، وإن كنت تستحق
ما هو أنكى من السجن !

٣٦٠

كاليبان : بفضل تعليمى اللغة ، أصبحتُ أعرفُ كيف
أسبُّ وأشتُم ! فليكن الطاعونُ الأحمرُ

جزاء من علّمني اللغة !

بروسبيرو : انطلق يا ابن الساحرة ! أحضر الحطب وأسرع !

فهناك مهام أخرى ! أتستخف بكلامي يا شرير ؟

٣٧٠

إن أهملت الواجب أو قمت به على مضضٍ

فسوف أصيبُ عضلاتك بالتقلصات المؤلمة ،

وأملؤ عظامك بالأوجاع ، حتى ترتفع صيحاتك الهادرة

فترتعد الوحوش لسماعها بباب كهفك !

كاليبان : لا لا أرجوك ! [جانبًا] لا بد أن أطيعه ! فقرة سحره

قادرة على هزيمة ربّ الشر الذي علّم والدتي

واسمه سيتبوس ، بل واستعباده !

بروسبيرو : هيا أيها العبد انطلق !

[يخرج كاليان]

[يعود آريل ، في ثوب الاختفاء ، يعزف الموسيقى

ويغنى ، وفرديناند يتبع صوت الموسيقى داخلًا]

اغنية آريل

هَيَّا هَيَّا لِلرَّمْلِ الْأَصْفَرِ

وَلِيُؤْمِسِكَ كُلُّ بَيْدٍ الْآخِرِ

وَاحْنُوا الْقَامَاتِ تَحِيَّةَ حُبِّ

٣٨٠

مَنْ عِنْدَ الشَّقَّةِ إِلَى الْقَلْبِ

فَإِذَا هَذَا الْمَوْجُ النَّائِرُ

نَرْقُصُ رَقْصَ الْحَذَقِ الْمَاهِرِ

أَيْتِهَهَا الْجَنِّيَّاتُ الْحُلُوهُ
رَدَّدْنَ قَرَارَ الْغُنُوهُ
أَصْغُوا أَصْغُوا

القرار : هَوَّهَوُ ! هَوَّهَوُ !
آرييل : هَذَا كَلْبُ حِرَاسَتِنَا يَنْبَحُ
القرار : كوكو كوكو ! كوكو كوكو !
آرييل : هَذَا الْبَيْتُ الْمَرْهُومُ يَصْدَحُ !

فرديناند : تُرَى أَيْنَ أَسْمَعُ هَذَا الْغِنَاءَ ؟

أَفِي الْأَرْضِ أَمْ فِي ثَنَائِ الْهَوَاءِ ؟
وَلَكِنْ تَوَقَّفَ صَوْتُ النَّعْمِ !
وَكَلَّانَ وَلَا شَكَّ لَحْنٌ وَلَا آءُ
لَرَبِّ عَلَى أَرْضِ هَذِي الْجَزِيرَةِ !
وَكُنْتُ جَلَسْتُ عَلَى الشَّطِّ أَبْكِي
وَفَاةَ الْمَلِكِ الْغَرِيقِ .. أَبِي !
فَإِذْ بِاللُّحُونِ تَسِيرُ الْهُوَيْنَا
عَلَى صَفْحَةِ الْمَاءِ تَنْسَابُ جَنْبِي
تُخَفِّفُ مِنْ غَضَبَةِ الْمَاءِ حَوْلِي
وَتَمْسَحُ بِاللَّحْنِ أَحْزَانُ قَلْبِي
بِإِقَاعِهَا الْعَذْبِ مِنْ كُلِّ صَوْبِ
وَإِذْ بِي أَسِيرُ وَرَاءَ اللَّحُونِ
بَلَى ! إِنَّهَا قَدْ أَتَتْ بِي هُنَا

لحيثُ انتهى صوتُ ذاكَ النَّشِيدِ
ولكنْ لَأَسْمَعُ فيها هُودًا مِنْ جَدِيدٍ !

اغنية آريل

قاماتُ خمسُ كاملةٌ عُمقُ فِرَاشِ
أبيكَ الرَّاقِدِ فى قَاعِ البَحْرِ الآنْ
مِنْ عَظَمِ الوَالِدِ يَنمو المَرَجَانُ
عَيْنَاهُ تَحَوَّلَتَا فَهُمَا هَاتَانِ اللُّؤْلُؤَتَانِ
لا يَذوى شَيْءٌ مِنْ ذاكَ الْإِنْسَانِ
إِلَّا وَتَحَوَّلَ فى البَحْرِ إِلَى
شَيْءٍ غَالٍ وَغَرِيبِ الشَّانِ !
فَإِذَا مَضَتِ السَّاعَةُ دَوَّى صوتُ رَنانٍ :
ناقوسُ النَّعْيِ بِأَيْدِي حُورِيَّاتِ البَحْرِ
دِنْدِنُ دِنْدِنُ !

: القرار

أَصْغُوا ! إِنِّى أَسْمَعُهَا الآنْ !

: آريل

دِنْدِنُ دِنْدِنُ - دِنْدَانُ !

: القرار

: فرديناند إن الأغنية تشير إلى أبى الغريق !

لا ! ليس ذلك من أصوات البشر ، ولا من ألحان

٤١٠

الأرض ! إذ أسمعها الآن فوق رأسى !

: [إلى ميراندا] ارفعى ستائر عينيك ذوات الأهداب

وقولى : ماذا تبصرين أمامك ؟

: ميراندا ما هذا ؟ عفريت من الجن ؟ يا عجبًا كم يتلفت حوله !

صدقنى ! لقد اتخذ صورة إنسية جميلة ، ولكنه عفريت !

يروسبيرو : لا يا فتاتى ! إنه يأكل وينام ويتمتع بالحواس

مثلنا تمامًا ! هذا الفتى الذى تَرَيْنَهُ

كان على ظهر السفينة التى غَرِقَتْ ، ولولا ما اكتساه

من حُزْن - فالحزن يَنْهَشُ الجمال - لقلتُ إنه وسيم !

لقد فَقَدَ رفاقه ، ويعجوب الأرجاء بحثًا عنهم !

٤٢٠

ميراندا : أكاد أقول إنه ملكٌ كريم !

فلم أشاهد بين البشر من يدانيه سموًا !

يروسبيرو : [جانبًا] يبدو أن سحرى قد نجح ، وبالصورة التى

أريدها ! أيها العفريت ! أيها العفريت البديع ! سأطلق

سراحك بعد يومين مكافأةً على ما فعلت !

فرديناند : [يرى ميراندا] هذه ولا شك هى الربّة التى عُرِفَتْ لها

تلك اللحن ! اقبلى دعائى وأخبرينى إن كنت تقيمين هنا ،

وأرشدينى إلى سبل العيش فى هذه الجزيرة !

أما مطلبى الأول ، وإن ختمت به مطلبى ،

٤٣٠

فهو أن أعرف منك - يا أعجوبة الدنيا -

إن كنت متزوجة أم لا ؟

ميراندا : لست أعجوبة يا سيدى ولست متزوجة !

فرديناند : تتكلمين لفتى ؟ يا عجبا ! أنا أعلى من يتحدث بها

وليتنى الآن بين أهلها

يروسبيرو : لا أفهم ؟ أعلاهم ؟ وماذا يكون موقفك

لو سمعك ملك نابولى تقول هذا الكلام ؟

فرديناند : أظن كما أنا ، فى وحشتى ، أتعجب من حديثك
عن ملك نابولى ! أما إذا كان يسمعى فلا شك فى ذلك !
فلقد أصبحت ملك نابولى ، بعد موت أبى الذى أبكيه ،
بعيون لا تجف دموعها ، بعد أن شاهدته يغرق !

ميراندا : وا أسفا !

فرديناند : بل وجميع الكبار معه ، مثل دوق ميلانو وابنه الجميل !
بروسبيرو : [جانباً] يستطيع دوق ميلانو وابنته الأجل أن يعارضاك
فى ذلك ، ولكن الوقت غير مناسب ! لقد تبادلوا الحب
من أول نظرة ! آرييل الرقيق ! سأطلق سراحك
لقاء ما فعلت ! [إلى فرديناند] تبقى كلمة يا سيدى !
أظن أنك ارتكبت خطأ ما ! كلمة على أفراد !

[يهمس له على أفراد]

ميراندا : لماذا يكلمه أبى بهذه الخشونة ؟ إنه ثالث رجل

أراه فى حياتى ! وأول من يخفق قلبى بحبه !

فليشفق علينا والدى ، حتى يميل إلى ما أميل إليه !

فرديناند : إن كنت لم تتزوجى بعد ، ولم يرتبط قلبك بأحد ،

فسوف أجعلك ملكة على نابولى !

بروسبيرو : صبراً يا سيد ! لم أحادثك بعد !

[جانباً] كلاهما تحت سلطان الآخر ، ولكن الأمر يجرى

بسرعة لا تليق ، ولا بد أن أضع بعض العقبات

فى سبيله ، فما يسهلُ الحصول عليه تهبطُ قيمته !
 [إلى فرديناند] كلمة أخرى أقول ! وأمرُك أن تُصغى إلى !
 إنك تغتصبُ لقبَ غيرك ، وما جئتَ هذه الجزيرة
 إلا كجاسوسٍ يطمعُ فى انتزاعها من يدي أنا .. مالِكها !

فرديناند : كلاً ! وأقسمُ بحقِّ رجولتى !

ميراندا : لا يمكن للشّر أن يقيمَ فى مثلِ هذا المعبدِ الجميل ! ٤٦٠

فإذا كان لروح الشرِّ مثلُ هذا المَسْكَنِ الجميل
 فسوف يطردها الخيرُ ويحلُّ محلَّها فيه !

بروسبيرو : اتبعنى ! لا تُدافعى أنتِ عنه ، فهو خائن ! هيا !

سأوثقُ قدميك وعنقك معاً !

سأسقيك ماء البحر ، وأطعمُك محار الجداول والغدران ،
 والجذور الذابلة ، وقشور ثمار البلوط ! اتبعنى !

فرديناند : كلاً ! لن أقبلَ هذا الطعامَ والشراب حتى

أرى لعدوى سلطاناً أقوى !

ميراندا : أرجوك يا والدى الحبيب ! لا تنهور فى إيذائه ٤٧٠

فهو ذو نبل ولا يعرف الجبن !

بروسبيرو : عجباً ! طفلتى تعلمنى ؟ أغمد سيفك يا خائن !

يا من تتظاهر بالشجاعة ولا تجرؤ على الضرب !

فلقد شل الشعور بالذنب ضميرك ! كفى هذا التأهب للدفاع !

إذ أستطيع تجريدك من السيف بهذه العصا !

ميراندا : أتوسل إليك يا أبى !

بروسبيرو : ابتعدى يا ابنتى واتركى ملابسى !

ميراندا : أشفق عليه سيدى ، وأنا أضمنه لك !

بروسبيرو : اسكتى ! لو قلت كلمة أخرى فسوف أُعَتِّقُكَ ،

بل وأغضب منك ! يا عجباً ! هل تدافعين عن محتال ؟ كفى ! ٤٨٠

تظنين أنه لا يوجد مثيل له ، لأنك لم تشاهدى قبله

إلا كاليبان ؟ يا لك من بلهاء !

إذ قورن هذا بمعظم الرجال بدا مثل كاليبان !

وإذا قورنوا به كانوا ملائكة !

ميراندا : قل إذن إن مشاعرى فى غاية التواضع ،

فلا أطمح إلى من هو أوسم !

بروسبيرو : [إلى فرديناند] هيا معى ، وأطعنى ! فقد ارتخت عضلاتك تماماً !

بل فقدت قوتها وأصبحت مثل عضلات الأطفال !

فرديناند : هذا صحيح ! فالقيود تشد قواى كلها كأننى أحلم !

ولكن فقدان والدى ، والضعف الذى أحسه ، ٤٩٠

وغرق جميع أصدقائى ، وتهديدات هذا الرجل

الذى يخضعنى لسيطرته - كل هذا يهون إذا استطعت ،

وأنا حبيسٌ ، أن أشاهد هذه الفتاة ، ولو

مرة كل يوم ! فلينعم الأحرار بأركان الأرض !

أما أنا فتكفينى حدود هذا السجن وحسب !

بروسبيرو : [جانباً] نَجَحَتِ الخُطَّةُ ! [إلى فرديناند] هيا معى !

[إلى آرييل] أحسنت صنعاً يا آرييل الرائع ! [إلى فرديناند] اتبعنى !

[إلى آريل] استمع إلى ما سوف أكلفك به من مهام !

ميراندا : [إلى فرديناند] اطمئن ! طبع والدى أفضل يا سيدى

٥٠٠

مما يوحى به حديثه ! وليس من عادته

أن يفعل ما فعل الآن !

بروسيرو : [إلى آريل] ستنعم بحرية الرياح فى الجبال ،

بشرط أن تنفذ جميع ما أطلبه - وبدقة !

آريل وبالحرف الواحد !

بروسيرو : [إلى فرديناند] هيا ! اتبعنى ! [إلى ميراندا] لا تدافعى عنه !

[يخرجون]

نهاية الفصل الاول

الفصل الثاني

المشهد الأول

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل ألونزو ، وسباستيان ، وأنطونيو ، وجونزالو ، وأدريان ،
وفرانشيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أرجوك ، سيدى ، أن تطرح الأحزان ! فهناك ما يدعوك
بل يدعوننا جميعاً للفرح ! نجاتنا أهم مما ضاع منا
بل تفوقه كثيراً ! أما دواعى حزننا فشائعة !
تشاركنا كل يوم فيها زوجة بحار ما ،
والملاحون العاملون لحساب تاجر ما ، والتاجر ذاته -
الجميع يكابدون الحزن نفسه ! وأما عن المعجزة ،
أى نجاتنا من الهلاك ، فلا يذكرها مثلنا
إلا القليل من ملايين البشر ! إذن فوازن سيدى بحكمة
بين ما فقدناه ، وما يُعزينا عن فقدته !

ألونزو : اسكت أرجوك ! ١٠

سباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] يتلقى التسرية مثل الحساء البارد !

أنطونيو : [جانباً إلى سباستيان] ولن يتركه من يسرى عنه !

سباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] إنه يشحن زنبرك الساعة ! ساعة بديهته !

وسوف تدق بعد قليل !

جونزالو : سيدى !

- سباستيان : [جانبا إلى أنطونيو] أول دقة ! عد معي !
- جونزالو : إِنَّ حَزَنَ الْإِنْسَانُ عَلَى كُلِّ مَا يَنْزِلُ بِهِ ، فَسَوْفَ يَأْتِيهِ -
- سباستيان : دولار !
- جونزالو : دُؤَارُ ! صدقت وإن لم تقصد ! ٢٠
- سباستيان : بل أنت حرّفت الكلمة فبدت ذات حكمة !
- جونزالو : [للملك] وإذن يا مولاي -
- أنطونيو : تَبَا لَهُ مِنْ مَبْذَرٍ لِلْكَلِمَاتِ !
- الونزو : أرجوك أن تقتصد !
- جونزالو : قد انتهيت ولكن -
- سباستيان : مازال يتكلم !
- أنطونيو : فلتتراهن : من منهما سيبدأ الكلام ؟ هو أم أدريان ؟ وليكن الرهان ذا قيمة !
- سباستيان : الديك العجوز !
- أنطونيو : بل الكتكوت الصغير ! ٣٠
- سباستيان : موافق ! وقيمة الرهان ؟
- أنطونيو : ضحكة !
- سباستيان : موافق !
- أدريان : رغم أن هذه الجزيرة ، على ما يظهر ، صحراء -
- أنطونيو : (يضحك) ها ها ها !
- سباستيان : إذن أخذت قيمة الرهان !
- أدريان : [مستمرًا] ورغم أنها لا تصلح للإقامة ، ويتعذر الوصول إليها تقريبا -

- سيباستيان : فإنها ، مع ذلك -
- ادريان : فإنها ، مع ذلك -
- ٤٠ انطونيو : ما أيسر استكمال العبارة عليه !
- ادريان : تتسم قطعاً بصفاء الجو ، فى رقة ورهافة واعتدال !
- انطونيو : اعتدال كانت فتاة فيها رقة
- سيباستيان : ورهافة ، على نحو ما أفتى بأسلوب العلماء !
- ادريان : فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة .
- سيباستيان : كأن لديه رثتين ، فاسدتين !
- انطونيو : نعم ، أو يحمل العبير من مستنقع .
- جوتزالو : فكل شىء هنا مفيد للأحياء
- انطونيو : صحيح ، إلا وسائل العيش
- ٥٠ سيباستيان : بل لا يوجد منها شىء ، أو قل أقل القليل !
- جوتزالو : ما أغزر ما يبدو الكلاً وما أشهاه وما أينع خضرته !
- انطونيو : الأرض سمراء بالفعل
- سيباستيان : وبها عين خضراء !
- انطونيو : لا يفوته الكثير !
- سيباستيان : إلا الحقيقة ! فلا يصيب شيئاً منها !
- جوتزالو : أما الغريب العجيب حقاً - بل الذى لا يكاد يصدق -
- سيباستيان : مثل الكثير من الغرائب والعجائب
- ٦٠ جوتزالو : فهو أن ملابسنا التى تشربت ماء البحر ، لا تزال على نضرتها ،
- ولا تزال زاهية كأنما لم يغمرها ماء البحر ، بل صُبغت بألوان جديدة !

- انطونيو** : لو قُدِّرَ لأحد جيوبه أن ينطق لأعلن أنه يكذب !
- سباستيان** : نعم ! أو لَعَمَدَ إلى إخفاء كذبه فيه !
- جوتزالو** : يخيل إلىّ أن ثيابنا الآن على حالها من النُضْرَةِ الأولى ، عندما لبسناها أول مرة فى تونس ، فى حفل زفاف كلاريبيل ، ابنة الملك الحسناء ، على ملك تونس .
- سباستيان** : لقد كان زفافاً جميلاً ! وها قد انتعشت أحوالنا فى طريق العودة! ٧٠
- ادريان** : ما زان عرش تونس من قبل مثل هذه الملكة !
- جوتزالو** : منذ زمن دايدو الأرملة .
- انطونيو** : الأرملة ؟ لعن الله الكلمة ! ما الذى أتى بها ؟ دايدو الأرملة !
- سباستيان** : ولنفترض أنه قال الأرملة إينياس أيضاً ! ماذا يضيرك؟ وكيف تغضب لذلك ؟
- ادريان** : هل قلت الأرملة دايدو ؟ هذا يدعونى إلى دراسة الموضوع ، فلقد كانت ملكة على قرطاج لا على تونس !
- جوتزالو** : تونس اليوم يا سيدى هى قرطاج الأمس ! ٨٠
- ادريان** : قرطاج ؟
- جوتزالو** : نعم وأؤكد لك . . قرطاج !
- انطونيو** : لفظه أقوى من القيثار العجيب الذى ارتفعت على أنغامه الأسوار !
- سباستيان** : لقد رفع الأسوار والمنازل أيضاً !
- انطونيو** : لقد يَسَّرَ حدوث المحال ! فما الذى يَسِّرُه الآن ؟
- سباستيان** : أظن أنه سيضع هذه الجزيرة فى جيبه ويعود بها إلى المنزل ، ويعطيها لابنه ، باعتبارها تفاعحة !

- انطونيو : ثم يرمى البذور فى البحر حتى تنبت جزراً أخرى !!
- جوزالو : نعم ! [تونس هى قرطاج] ! ٩٠
- انطونيو : نطقت أخيراً ؟
- جوزالو : [إلى ألونزو] كنا نتحدث يا سيدى عن ملابسنا التى لا تزال
نضيرة مثلما كانت فى حفل زفاف ابتك فى تونس ، التى
أصبحت الآن ملكة !
- انطونيو : وأفضل من جلس على عرشها !
- سباستيان : باستثناء الأرملة دايدو - أرجوك !
- انطونيو : آه ! دايدو الأرملة ! الأرملة دايدو - طبعاً !
- جوزالو : أليس صدارى يا سيدى نضيراً مثلما كان فى أول يوم ارتديه ؟
أقصد النظرة النسيية !
- انطونيو : وفقت فى اختيار الكلمة الأخيرة ! ١٠٠
- جوزالو : عندما ارتديته فى حفل زفاف ابتك ؟
- ألونزو : إنك تحشر هذه الكلمة فى أذنى ، ولكن عقلى
لا يشتهيها ولا يستسيغها ! ليتنى ما ذهبت
لتزويج ابنتى هناك ! ففى طريق العودة فقدت ابنتى ،
وأظن أننى فقدتها هى أيضاً ! فهى تعيش بعيداً كل البعد
عن إيطاليا ، وقد لا أراها من جديد أبداً !
أواه يا وارث ملكى فى نابولى وفى ميلانو !
أية أسماك غريبة تغذت بك ؟ !
- فرانشيسكو : ربما لا يزال على قيد الحياة ! لقد شاهدته ١١٠

وهو يضرب الأمواج من تحته ، ويركب ظهرها ،
 كان يتقدم رافعاً هامته فى الماء ، غير عابىء بعوائها ،
 ويتلقى بصدرة أعلى الأمواج التى صادفته !
 وظل يرفع رأسه الجسورة فوق الأمواج المصطنخة ،
 ويجدّف بذراعيه القويتين ، بضربات شديدة ،
 حتى وصل إلى البرّ ، حيث انحنت الصخور
 فوق الشاطئ الذى أبلت الأمواج أطرافه ،
 كأنما لتلقاه جائيةً وتريحه من وعثائه !
 لاشك عندى أنه وصل إلى البر سالمًا !

الونزو : لا لا ! لقد ذهب !

سباستيان : سيدى ! لا تلومنّ إلا نفسك على هذه الخسارة الكبرى

١٢٠

بعد أن رفضت أن تُنعم بابتك على أوروبا
 وفضلت أن تتزوج فى تونس ، فحزمت عينيك رؤيتها ،
 ودفعتهما إلى البكاء حزناً عليها !

الونزو : اسكت أرجوك .

سباستيان : ركعنا جميعاً أمامك ، وألححنا عليك أن ترجع عن عزمك ،

والحسنة نفسها وازنت بين بَغْضِ الزواج وطاعة الآباء
 أى الكفتين ترجع ! وأخشى أن نكون قد فقدنا ابنك أيضاً
 وإلى الأبد ! ولقد أدى ذلك إلى زيادة عدد الأرامل

فى ميلانو ونابولى زيادة كبيرة ، بل لن يستطيع العائدون من الرجال

١٣٠

تعويضها ! والخطأ خطؤك أنت !

- الوتزو** : وأفدح الخسائر خسارتى !
- جونزالو** : مولاي سباستيان ! ما تقوله حق ، ولكنك تقوله بأسلوب فظ وفى غير الوقت المناسب !
- انك تنكأ الجرح بدلاً من تضميده !
- سباستيان** : هذا صحيح !
- انطونيو** : مثل جراح ماهر !
- جونزالو** : الجو يكفهر يا سيدى الكريم عندنا جميعاً إذا تكاثرت الغيوم فى وجهك
- سباستيان** : الجو يكفهر ؟
- انطونيو** : يكفهر جداً !
- جونزالو** : لو توليتُ استعمارَ هذه الجزيرة ، يا مولاي -
- انطونيو** : لبذر فيها بذور الشوك .
- سباستيان** : أو بذور الحميض والخبيزة
- جونزالو** : ولو أصبحتُ ملكاً عليها ، ماذا أفعل ؟
- سباستيان** : تنجو من السكر لعدم وجود النبيذ !
- جونزالو** : سأصل إلى أسمى غاياتى فى هذه الجمهورية بمخالفة كل ما هو متبع ! سوف أحرم التجارة بأنواعها ، وألغى القضاء ، والتعليم ، والغنى والفقير وتشغيل الخدم ، والعقود ، والموارث ، وحدود الأراضى ، وفلاحتها ، وزراعة الكروم ، وسألغى استخدام المعادن ، والقمح ، والنبيذ ، والزيت ،

١٥٠ والمهين والحرف ، فيغدو الرجال بلا عمل ، جميعًا ،
والنساء أيضًا ، ولكن عفيفات طاهرات ، ولا سيادة لأحد -

سباستيان : لكنه يود أن يصبح ملكًا ذا سيادة !

انطونيو : إن ذيل جمهوريته ينسى رأسها !

جونزالو : وجميع الأشياء فى الطبيعة المألوفة سوف تؤتى أَكُلَهَا

دون عرق أو جهد . ولن يكون عندنا خيانة أو جريمة

أو سيف أو رمح أو خنجر أو مدفع أو نحتاج إلى أى آلة

من آلات الحرب ، ولكن الطبيعة سوف تأتينا ،

من تلقاء ذاتها ، بالوفرة والخير الكثير

١٦٠ لإطعام أفراد شعبى الأبرار .

سباستيان : ألن يتزوج أفراد رعاياه ؟

انطونيو : مطلقًا يا أخى ! فالكل عاطل ! بغايا وأوغاد !

جونزالو : وسوف أبلغ الكمال فى حكمى لهم حتى أتجاوز العصر الذهبى !

سباستيان : فليحفظ الله جلالته !

انطونيو : عاش جونزالو !

جونزالو : كما إننى - هل تسمعنى يا سيدى ؟

الوتزو : اسكت أرجوك ! فكلامك عندى خواء !

جونزالو : أصدق سموك كل التصديق ، وما قلته إلا لأتيح فرصة الضحك

لهذين السيدين ، فبصدر كل منهما رئة حساسة رهيفة ، تدفعهما

١٧٠ إلى الضحك من الخواء !

انطونيو : كنا نضحك منك !

جوتزالو : وأنا فى سياق هذا الهذر خَوَّاء بالقياس إليهما ، وهكذا تستطيعان

أن تواصل الضحك من لا شىء !

انطونيو : يا لها من ضربة شديدة !

سباستيان : لولا أن السيف وقع على بطنه !

جوتزالو : أنتما من معدن أصيل ، وقد تحولان القمر عن فلكه إن ظل فيه

خمسة أسابيع دون تغيير وجهه !

[يدخل آريل - فى خفاء - يعزف موسيقى رزينة]

سباستيان : نحول مسار القمر ، ثم نصطاد الطيور النائمة بمضاربنا فى الظلام ! ١٨٠

انطونيو : أرجوك يا مولاي الكريم .. لا تغضب !

جوتزالو : لا لا ! أؤكد لكما ! لن أغامر بسمعتى واشتھارى بالتعقل ! لن

أبدى مثل هذا الضعف ! وأرجو أن تضحكا حتى أنام ، إذ

أحس بتثاقل فى الحواس !

انطونيو : تهيأ للنوم إذن واسمعنا !

[ينام الجميع فيما عدا ألونزو ، وسباستيان وأنطونيو]

ألونزو : ياعجباً ! نام الجميع بهذه السرعة ؟ ليت عينيّ

تتوليان ، وحدهما ، حبس أفكارى تحت الجفون ،

بل أحسّ أنهما تريدان ذلك .

سباستيان : أرجوك يا سيدى ! لا تتجاهل تثاقل الجفون ،

إذ يندر أن يزور النوم أجفان الحزين ، ١٩٠

فإن زاره أراحه وواساه .

انطونيو : سوف نتولى كلانا يا مولاي حراستك

أثناء راحتك ونسهر على سلامتك .

الونزو : شكراً لكما ! ما أروع هذا الثقل العجيب !

[ينام الونزو ، يخرج آريل]

سباستيان : ما أغرب النعاس الذى ملك حواسهم !

انطونيو : إنها طبيعة الجو هنا

سباستيان : إذن لماذا لا يغلق أجفاننا ؟ لا أحس بنفسى

ميلاً إلى النوم !

انطونيو : ولا أنا ! فحواسى يقظة ! لقد ناموا معاً كأنما اتفقوا على ذلك !

بل تهاووا كأنما أصابتهم صاعقة ! ماذا يمكن

يا سباستيان العظيم أن - [يتردد] ماذا يمكن أن - ولكن كفى ! ٢٠٠

ومع ذلك فأظننى أرى أفكارى فى وجهك ،

أى ما ينبغى لك أن تكون ! فالفرصة سانحة تناديك

وخيالى القوى يرى تاجاً يهبط فوق رأسك !

سباستيان : ماذا تقول ؟ هل تتكلم وأنت نائم ؟

انطونيو : ألا تسمعنى أتكلم ؟

سباستيان : أسمعك ، ولا شك أنها لغة النوم ، وأنت تتكلم

فى نومك ! ماذا ذكرت الآن ؟ ياله من نوم غريب !

كيف تنام هذا النوم العميق وعيناك مفتوحتان ،

وتظل واقفاً ، تتكلم وتتحرك ؟

انطونيو : سباستيان ! أيها الشريف النبيل ! ٢١٠

كيف تترك حظك الرائع ينام - بل يموت -

وتغفو وأنت صاح يقظ ؟

سباستيان : أنت تغطّ غطيّطاً واضحاً - وله معانيه !

انطونيو : لست أمزح كما اعتدت . . ولكننى جاد ، وعليك بالجد أيضاً

إن انتبهت لما أقول ! فإن فعلت تضاعف قدرك ثلاثة أضعاف !

سباستيان : قل إننى الماء الساكن - لا يتقدم ولا يتراجع !

انطونيو : سأعلمك كيف تتقدم !

سباستيان : علّمنى كيف ! فما ورثته من كسل علمنى التراجع فقط !

انطونيو : ليتك تعلم فحسب مدى اهتمامك وإعزارك

٢٢٠

لللغاية التى تسخر منها الآن ! وكيف يزيد تنكرك لها

من قبولها واحتضانها ! فكثيراً ما يفشل من يتراجع

بل ويهوى إلى القاع بسبب خوفه أو تكاسله !

سباستيان : أكمل حديثك أرجوك ! إن فى عينيك وخديك

ما يدل على أهمية ما لديك ! بل أرى مولد فكرة

مخاضها عسير عليك !

انطونيو : ها هى ذى : لئن كان هذا النبيل الضعيف الذاكرة ،

والذى ستضعف ذكراه أيضاً عندما يُورَى التراب ،

كاد أن ينجح فى إقناعنا بأن ابن الملك حى يرزق ،

٢٣٠

فهو روح الإقناع ، وحرفته الوحيدة هى الإقناع ،

فمن المحال أن يكون قد نجا من الغرق ،

كما إنه من المحال أن يكون هذا النائم سابحاً فى الماء !

سباستيان : قد انقطع أملى فى نجاته من الغرق !

انطونيو : لا تذكر انقطاع الأمل ! فما أعظم الأمل الذى يراودك !
 قانقطاع الأمل فى نجاته معناه انتعاش الأمل الأعظم ..
 الفائق ! بل الذى لا يرى الطموح نفسه ما يعلو عليه !
 وإن كان من الصعب على بصره إدراك الغاية ! هل توافقنى
 على أن فرديناند قد غرق ؟

سباستيان : انتهى !

انطونيو : قل لى إذن من الوريث التالى لعرش نابولى ؟

سباستيان : كلارييل ! ٢٤٠

انطونيو : هذه ملكة تونس ! وهى تقيم فى مكان بعيد
 يقضى الإنسان عمره راحلاً ولا يصل إليه ،
 ولن تصلها أنباء نابولى إلا إذا حملت الشمس البريد ،
 فالقمر أبطأ مما ينبغى ، بل لن تصل حتى يكبر الصغار
 وتنبت اللّحى على ذقونهم ، ويفصلها عن نابولى بحر شاسع
 كاد أن يبتلعنا جميعاً ، وإن أرجع بعضنا ،
 بفضل القدر وحده ، حتى نقوم بدور مرسوم !
 كان ما مضى يمثل المقدمة المكتوبة ، وأما المستقبل
 ففى يدك ، وسوف أنهض به معك !

سباستيان : ما هذا كله ؟ ماذا تقول ؟ صحيح أن ابنة أخى ٢٥٠

هى ملكة تونس ، ولكنها أيضاً وارثة عرش نابولى ،
 وبين المكانين مسافة ما !

انطونيو : مسافة طويلة ! ويبدو أن كل ذراع فيها يصيح :

”كيف تستطيع كلاريبييل أن تقتفى آثارنا

عائدة إلى نابولى؟ فلتمكنك فى تونس، وليستيقظ سباستيان!“

لكأن الموت قد أخذهم الآن، فى نومهم هذا! بل لن يزدوا

به سوءاً عما هم عليه! وهناك من يستطيع أن يحكم نابولى

مثل هذا النائم! ونبلاء يستطيعون الثرثرة طويلاً

٢٦٠

وبلا داعٍ مثل جونزالو هذا! بل إننى أستطيع

تعليم البيغاء أن يضارعه فى عمق الألفاظ! ليتك تدرى

ما يدور بخاطرى! فما أروع الفرصة التى

يتيحها النوم لانطلاقك! هل تفهمنى؟

سباستيان : أظن أنى أفهمك!

انطونيو : وكيف ترى ذاتك طالع سعدك؟

سباستيان : أذكر أنك خلعت أخاك بروسبيرو وأخذت مكانه!

انطونيو : صحيح! وانظر كيف تناسبنى ملابسى،

بل لقد أصبحت أكثر ملاءمة لى، كان خدمه فى حكم زملائى

وأصبحوا الآن من أتباعى!

٢٧٠

سباستيان : لولا وخز ضميرك!

انطونيو : نعم نعم! وأين وخز ذلك الضمير؟

لو كان من دُمِّلٍ فى قدمى، لبست حذاءً واسعاً!

ولكننى لا أحس بوجود ذلك الإله فى صدرى!

ولو كان بينى وبين ميلانو عشرون ضميراً

لأصبحت كقطع السكر التى تذوب فلا تعترضنى!

ها هو ذا أخوك النائم ، وسوف يستوى بالأرض التي
يرقد عليها ، إذا بات في حال لا تختلف كثيراً - أي إذا مات !
وأستطيع أنا ، بهذا الصارم المطيع ، بل بثلاث بوصات فحسب ،
أن أذيقه النوم الأبدى ! وفي الوقت نفسه ، تفعل أنت فعلى ،
فترسل تلك المضغة الهرمة ، أستاذ الحكمة [جونزالو] ، ٢٨٠
إلى عالم الرقاد السرمدي ، فلا يلومنا على ما فعلنا !
أما سائر الرجال ، فسوف يستمتعون بنوازعنا
كما تلعق القطرة قطرات اللبن ! بل يوجهون عقارب الساعة
إلى الوقت الذي نحدده ونراه مناسباً !

سباستيان : السابقة التي أعتمد عليها هي ما فعلته أنت !

فكما حصلت يا صديقي العزيز على ميلانو
سأحصل أنا على نابولي ! جرد سيفك ! ضربة واحدة
تعفيك من دفع الجزية ، وتأتيك بحبي - حب الملك !
انطونيو : فلنستل السيفين معاً ، وعندما أرفع يدي ، ارفع يدك ٢٩٠
واهبط بها على جونزالو
سباستيان : نعم ولكن - كلمة واحدة

[يتحيان جانباً للتهامس]

[يعود آريل (غير مرئي) ويعلو صوت الموسيقى والغناء]

آريل : مَوْلَايَ بِفَنِّ السُّحْرِ رَأَى السَّخَطَ الْمُحْدِقَ حَقًّا
بِكَ يَا صَاحِبَهُ النَّائِمُ ! وَلِذَلِكَ أَرْسَلَنِي فَوْرًا
حَتَّى أَنْقِذَ الْاِثْنَيْنِ وَإِلَّا ذَهَبَتْ خُطَّتُهُ بَدَدًا

[يغني في أذن جونزالو]

وَيَيْنَا تَعْطُ هُنَا فِي سُبَاتِكَ
صَحَا مِنْ يُدَبِّرْ أَخَذَ حَيَاتِكَ
وَلِلْوَقْتِ يَرْنُو وَيَلْحَظُ
إِذَا كُنْتَ تَبْغِي الْحَيَاةَ فَبَادِرْ
بِنَفْضِ نَعَاسِ الْجُفُونِ وَحَاذِرْ
تَيْقِظُ ! تَيْقِظُ تَيْقِظُ

٣٠٠

انطونيو : فلنفاجئه إذن معاً

جونزالو : [يفتح عينيه] أيها الملائكة الكرام ! احفظوا الملك !

[يصحو الآخرون]

الونزو : يا عجباً كل العجب ! هل صحا كلاكما ؟

ولماذا استل كل منكما سيفه ؟ ولماذا هذا الشحوب المرعب ؟

جونزالو : ماذا في الأمر ؟

سيباستيان : كنا نقف لحراستكم أثناء نومكم ، فإذا بنا

منذ لحظة ، نسمع هديراً راعداً كخوار الثور أو زئير الأسد !

ألم توقظكم تلك الجلبة ؟ لقد صكّت أذنَى صَكَّةً مخيفة !

الونزو : لم أسمع شيئاً !

انطونيو : كان ضجيجاً ترتعد له آذان الوحوش ويزلزل الأرض !

٣١٠

قطعاً كان زئير سرب كامل من الأسود !

الونزو : هل سمعته يا جونزالو ؟

جونزالو : أقسم بشرفي ! لقد سمعت يا سيدى طنيناً غريباً أيقظنى !

ومن ثَمَّ هَزَزْتُكَ يا سيدى وصحت ! وعندما فتحت عيني

وجدت سيوفهما مشهورة فى أيديهما ! لقد سمعت ضجة ما

لا شك فى هذا ! علينا إذن أن نحترس ونحترز

أو أن نغادر هذا المكان . فلنجرّد سيوفنا إذن !

الونزو : هيا نترك هذه البقعة ، ولنستكمل البحث

عن ولدنا المسكين !

جونزالو : فلتحفظه السماء من هذه الوحوش ! فلا شك أنه فى الجزيرة !

الونزو : سيروا بنا هيا ! ٣٢٠

آريل : سَأَمْضِي إِلَيْكَ پُروسِپِرُ حَتَّى تُحِيطَ بِمَا قَدْ فَعَلْتُ بِأَمْرِكَ

وَيَا مَلِكًا صَحِبَتِكَ السَّلَامَةُ فى رِحْلَةِ الْبَحْثِ عَنْ وَكَدِكَ !

[يخرج الجميع]

نهاية المشهد الأول

من الفصل الثانى

المشهد الثانى

(ناحية أخرى فى الجزيرة)

[يدخل كاليان حاملاً كومة من الحطب ، يدوى هزيم الرعد]

كاليان :

فلتنزل على رأس بروسبيرو جميع الجرائم التى ترفعها

الشمس من المستنقعات والأوحال والسهول ، ولتملاً

بقاع جسمه كلها بالأمراض ! أعرف أن العفاريت التابعة له

تسمعنى ، ولكننى لا بد أن أشتمه ! وإن لم تجرؤ على قرصى

أو تخوفى بأطيايف الأشباح ، أو إلقائى فى الوحل ،

أو تضليلى بوهج المستنقعات فى الظلام ، إلا إذا

أمرها بذلك ! ومع ذلك فهو يسلطها على

لأنفه الأسباب ! تتمثل أحياناً بالقرود التى

تكشر عن أنيابها وتعوى فى وجهى ثم تعضنى !

وأحياناً بالقنافذ التى تلقى بنفسها فى طريقى ١٠

وأنا أسير حافى القدمين ، فتغرس أشواكها

فيهما كلما خطوت ، وأحياناً تلتف الأفاعى حولى

وتفخّ بالسنتها المشقوقة فى وجهى حتى يطير عقلى !

[يدخل ترينكولو]

وانظروا ها هو ذا أحدهم ! جاء يعاقبنى

على التباطؤ فى جمع الحطب ! سأنبطح على وجهى

فربما لم يلمحنى !

ترينكولو : لا أرى هنا أشجاراً كبيرة أو صغيرة تحمى الإنسان من تقلبات

الجو ، وأحس بهبوب عاصفة أخرى ، وأسمع صفيرها فى
الرياح ، وأرى على البعد امتداد السحاب الأسود ، وسحابة ٢٠
ضخمة تشبه قربة النبيذ القبيحة التى توشك أن تسكب خمرها !
فإذا سمعت قصف الرعد من جديد فلن أعرف أين أختبئ !
وأما تلك السحابة فلن تملك إلا أن تنهمر مدراراً ! آه ! ما هذا ؟
إنسان أم سمكة ؟ ميت أم حي ؟ قد يكون سمكة ، فرائحته
كالسّمك ! رائحة سمكة معتقة ! لا كرائحة 'البكalah' الطازج !
سمكة غريبة ! لو كنت الآن فى انجلترا - وقد زرتها يوماً ما -
لرسموا صورتها وعلقوها حتى تجذب السياح ، ولدفع السياح
نقودهم للتسلى برؤيتها ، ولجاءت بثروة لصاحبها ! فأى مخلوق ٣٠
غريب هناك يثرى صاحبه ! فالإنجليز يستكثرون دفع قرش واحد
لمساعدة شحاذ أعرج ، ويدفعون عشرة ليشاهدوا أحد الهنود
الحمر ، حتى بعد موته ! هذه السمكة لها رجلان مثل البشر ،
وزعانف مثل الذراعين ! مازال جسده دافئاً - قسماً بالله ! سوف
أقول الآن رأى ، ولن أكتمه عنكم ! ليس هذا سمكة ، بل أحد
سكان الجزيرة ، بعد أن صعقته صاعقة منذ قليل ! [صوت
هزيم الرعد] يا للقرف ! هبت العاصفة من جديد ! سوف
أحتمى بعباءته ، وأندس تحتها ! فلا يوجد مأوى لى سواها !
فالشقاء يرغم الإنسان على الرقاد مع أغرب الغزباء ! سوف ٤٠
التحف بالعباءة حتى تشرب الأرض العاصفة حتى الثمالة !
يدخل ستيفانو وهو يغنى [حاملاً زجاجة خمر]

ستيفانو : لَنْ أَرْكَبَ بَعْدَ الْآنَ الْبَحْرَ

بَلْ سَوْفَ أَمُوتُ عَلَى الْبَرِّ !

لا يليق إنشاد هذه الأغنية البشعة فى جنازة أحد ! على أى حال
هذا عزائى !

[يشرب]

يغنى : رَبَّانُ الْمَرْكَبِ وَأَنَا وَالْكُنَّاسُ

وَرِئِيسُ الْمَلَّاحِينَ وَكُلَّ الْحَرَاسِ

وَالْمَدْفَعِجِ وَمُسَاعِدُهُ أَيْضًا

أَحِبِّينَا كُلَّ بَنَاتِ النَّاسِ

مَوْلَا وَمِيجَا وَمَارْجِي وَمَارِيَانِ

لَكِنْ مَا أَحِبِّينَا الْمَدْعُوَّةَ كَيْتْ

فَلَهَا فِي فَمِهَا شَرُّ لِسَانِ

تَصْرُخُ فِي وَجْهِ الْبَحَّارِ

اشْتَقُّ نَفْسَكَ يَا إِنْسَانُ !

تَكَرَّهُ نَكْهَةً قَارِ الْمَرْكَبِ وَالْقَطْرَانُ !

أَمَّا إِنْ شَعَرْتَ يَوْمًا بِالْحَكَّةِ

فَيَدُ الْحَائِكِ تُنْقِذُهَا فِي كُلِّ مَكَانٍ !

وَإِذْنُ هِيََا لِلْبَحْرِ أَيَا شُبَّانُ

وَلَسْتُ شَقَّ كَيْتِ الْآنُ !

هذه أغنية بشعة أيضًا ! ولكن فى هذا عزائى وتسليتى

[يشرب]

- كاليبان** : [يتأوه] لا تعذبني ! آه آه !
- ستيفانو** : ماذا هناك ؟ ألدينا شياطين هنا ؟ هل هذه حيل السحرة الذين يعرضون المتوحشين والهنود الحمر ؟ وهل نجوت من الغرق ٦٠ حتى أخاف من أرجلك الأربع ؟ فكما جاء في الأمثال : ما سار إنسان على أربع أرجل يستطيع أن يغلبه ! وسوف أكرر المثل ، ما دام ستيفانو يتنفس من أنفه !
- كاليبان** : العفريت يعذبني ! آه آه !
- ستيفانو** : هذا وحش من وحوش الجزيرة ، له أربع أرجل ، وأظن أنه يعاني من الحمى ! أنى له أن يتكلم لغتنا ؟ سوف أسعفه مكافأة على علمه باللغة ! إذا استطعت أن أشفيه ؛ فسوف أستأنسه وأصحبه إلى نابولي معي ، فهو جدير بالإهداء إلى أي امبراطور ٧٠ ليس يوماً حذاءً من جلد البقر !
- كاليبان** : لا تعذبني ! أرجوك ! سأسرع بإحضار الحطب إلى المنزل !
- ستيفانو** : إنها نوبة الحمى وهو يهذى ويخرف ! سأذيقه طعم خمري ، فإذا لم يكن قد ذاقها من قبل ، فسوف تقضى على النوبة ! إذا استطعت أن أشفيه وأستأنسه ، فلن أطلب ثمنًا باهظًا له ، ولكنني سأبيعه إلى من يدفع أعلى الأسعار ! ٨٠
- كاليبان** : لم تؤلمني إلا قليلاً حتى الآن ! ولكنك ستزيد من الألم حالاً ! عرفت ذلك من ارتعاشك ! لقد عمل سحر بروسبيرو عمله فيك !
- ستيفانو** : اعتدل على جنبك وافتح فمك ! هيا اشرب ! هذا سيعلمك الكلام ، فالمثل يقول 'الجمعة أنطقت القطة' ! افتح فمك أيها

القط ! سينفض هذا عنك انتفاض الحمى ! وأؤكد لك ! بل
سوف ينفضها حقاً ! أنت لا تعرف أصدقاءك ! افتح فكّيك من
جديد ! هيا !

ترينكولو : أنا أعرف هذا الصوت ! إنه صوت - لا لا ! لقد غرق ! وهؤلاء
من الشياطين ! رحمتك يارب ! ٩٠

ستيفانو : أربع أرجل وصوتان - وحش بالغ الرقة ! صوته الأمامى يمتدح
صديقه ، وصوته الخلفى يسبه ويشتمه ! لسوف أشفيه ولو
أفرغت فى فمه كل ما فى الزجاجاة من خمر ! هيا اشرب !
كفى ! سوف أفرغ بعض الخمر فى فمك الآخر !

ترينكولو : ستيفانو !

ستيفانو : هل ينادينى فمك الآخر ؟ رحمتك يارب ! رحمتك يارب ! هذا
شيطان لا وحش ! سوف أتركه فليس فى يدي ملعقة طويلة
كالتى تلزم لصحبة الشيطان ! ١٠٠

ترينكولو : ستيفانو ! لو كنت ستيفانو حقاً فالمسنى بيدك ، وتحدث إلى ،
فأنا ترينكولو ! - لا تخف ! صديقك المخلص ترينكولو !

ستيفانو : إن كنت ترينكولو حقاً - فاخرج من ذاك المكان ! سأجرّك من
الأرجل الصغرى ! أنا أعرف أرجل ترينكولو - وهذه هى حقاً !
ها أنت خرجت - ولا شك أنك ترينكولو بلحمه وشحمه ! ما
الذى أدخلك فى ثوب هذا الوحش ؟ أم إنه قادر على ولادة
أمثالك ؟

ترينكولو : كنت أظن أنه مات بعد أن صعقته صاعقة ! ولكن ألم تغرق

أنت يا ستيفانو ؟ أرجو ألا تكون قد غرقت ! هل مرت ١١٠
العاصفة؟ لقد أختبأت في عباءة الوحش الميت خوفاً من
العاصفة! وهل أنت حيٌّ ترزق يا ستيفانو ؟ مرحى يا ستيفانو !
لقد نجا رجلان من نابولي !

ستيفانو : أرجوك لا تُقلِّبني بين يديك ، فمعدتي مقلوبة أصلاً !

كاليبان : هذان كائنات رائعان ، إذا لم يكونا من العفاريت ! وأحدهما -

هذا - إله جميل ، وفي يده شراب سماوى ! سأركع له !

ستيفانو : ولكن كيف نجوت ؟ وكيف أتيت إلى هنا ؟ قل الصدق وأقسم ١٢٠

على هذه الزجاجاة ! قل كيف جئت إلى هنا ؟ أما أنا فقد نجوت
على ظهر برميل من الخمر الإسباني ، وكان البحارة قد ألغوا به
في الماء ، قسماً بهذه الزجاجاة - وهى ، كما ترى - قمقم
صنعتة بنفسى من لحاء إحدى الأشجار ، بعد أن ألقت الأمواج
بى إلى الشاطئ .

كاليبان : قسماً بهذه الزجاجاة ، سأصبح من رعاياك المخلصين ، فمذاق

هذا الشراب لا ينتمى إلى الأرض !

ستيفانو : ها هى الزجاجاة! أقسم عليها أن تقول الصدق وقل لى كيف نجوت!

ترينكولو : سبحت إلى الشاطئ يا صاحبنى مثل البط ! إذ أستطيع أن

أصبح مثل البط وأقسم ! ١٣٠

ستيفانو : إذن قبل الكتاب . . تفضل ! ذق ! ربما تستطيع السباحة مثل

البط ، فقد خلقت تشبه الإوز !

ترينكولو : ستيفانو ! هل لديك المزيد من هذا الشراب ؟

- ستيفانو** : البرميل كله يا صاحبى ! وقبو خمورى فى كهف صخرى على شاطئ البحر ، وفيه أخفيت النبيذ عن العيون ! وأنت أيها الوحش ! كيف حالك الآن ؟ هل ذهبت الحمى عنك ؟
- كاليبان** : ألم تهبط من السماء ؟
- ستيفانو** : بل من القمر ! وأؤكد لك ! كنت فى يوم من الأيام الرجل الذى ترى وجهه فى القمر !
- كاليبان** : لقد شاهدتك فى القمر ، وأنا أعبدك ! وأذكر أن سيدتى دلتنى ١٤٠ عليك ، وعلى كلبك ومكنستك !
- ستيفانو** : أقسم على ذلك ! قبل الكتاب ! سوف أملؤه قريباً بالمزيد ! أقسم !
- ترينكولو** : قسماً بضوء النهار المبارك - إنه لوحش تافه ! كيف خفتُ أنا منه ؟ وحش ضعيف هزيل ! الرجل الذى فى القمر ! وحش مسكين يصدق كل ما يقال له ! [بعد أن يشرب كاليبان] هنيئاً مريئاً أيها الوحش !
- كاليبان** : سأدلك على كل شبر من الأرض الخصبة فى الجزيرة ، وسوف أقبل قدميك ! أتوسل إليك : كن إلهى المعبود !
- ترينكولو** : قسماً بهذا الضوء إنه لوحش خثون سكير إلى أقصى حد ! فما ١٥٠ إن يغفو إلهه حتى يسرق رجاءته !
- كاليبان** : سأقبل قدمك ، وأقسم أن أكون من رعاياك .
- ستيفانو** : هيا إذن ! اركع وأقسم !
- ترينكولو** : سأموت من الضحك من هذا الوحش الذى يتذلل كالكلب الصغير ! وحش بالغ البشاعة ! تحدثنى نفسى بأن أضربه لولا -

- ستيفانو :** هيا ! قبل ! [يشرب كاليبان]
- ترينكولو :** لولا أن الوحش المسكين سكران ! وحش كرهه !
- كاليبان :** سأدلك على أفضل الينابيع ، وأقطف لك أنواع التوت البرى ، ١٦٠
وأصيد لك الأسماك ، وأجلب لك الحطب الكافى .
لعنة الله على الطاغية الذى أخدمه !
لن أحمل إليه الحطب بعد الآن ، بل سأخدمك أنت
أيها الرجل الرائع !
- ترينكولو :** وحش مضحك ، يرى فى السكير رجلاً رائعاً !
- كاليبان :** أرجوك ! دعنى أصبحبك إلى أشجار التفاح المثمرة ،
وسوف أستخرج لك بأظفارى الطويلة جذور جوز الأرض
وأريك أعشاش الطيور ، وكيف تنصب الفخ لصيد
القرذ ذى اللحم الطيب ، وأدلك على عناقيد البندق ، ١٧٠
وآتيك بأفراخ طيور البحر من أعشاشها فوق الصخور !
فهل ستأتى معى ؟
- ستيفانو :** أرجوك تقدم ، سوف أسير خلفك ، وعليك بالصمت ! اسمع
يا ترينكولو ! لقد غرق الملك وجميع الرفاق ، ومن حقنا أن
نرث هذا المكان ! اسمع [إلى كاليبان] احمل رجاجتى ! [إلى
ترينكولو] سوف نملؤها من جديد بعد قليل !
- كاليبان :** [يغنى بصوت مخمور]
وداعاً أيا سيدى الوداع الوداع !
- ترينكولو :** الوحش يعوى ! الوحش سكران !

كاليبان : [يغنى]

١٨٠

لَنْ أُنْبِىَ أَيَّ سُدُودٍ بَعْدَ الْآنَ !
لِلصَّيْدِ وَحِفْظِ الْأَسْمَاكِ لِلْإِنْسَانِ
أَوْ أُخْضِرَ أَحْطَابَ الْغَابِ
لِلسَّيِّدِ يَا مُرُّ فُجْجَابِ !
أَوْ أَعْمَلَ فِي تَنْظِيفِ الْأَخْشَابِ
أَوْ غَسَلَ الْأَطْبَاقِ بِأَيِّ مَكَانِ
بَان بَان بَان - كَالِيْبَانِ
بَدَّلْ سَيِّدَهُ السُّلْطَانَ !

الحرية يا هوه! الحرية يا هوه! الحرية! الحرية! الحرية يا هوه!

ستيفانو : أيها الوحش الجميل! تقدم وسوف نسير وراءك

[يخرجون]

نهاية الفصل الثانى

الفصل الثالث

المشهد الأول

[أمام كهف بروسبيرو]

[يدخل فرديناند حاملاً كومة حطب]

فرديناند :

قد يكون الجهد المبذول فى بعض الألعاب اليمًا
ولكن متعتها تمحو الألم ! وقد يُقدم المرء على عمل تافه
فيزداد به شرفًا ! والغايات الجليلة قد تقتضى
أداء الصغائر ! وربما استثقلت هذا العمل التافه
وكرهته ، لولا أن حبيبتي التى أعمل فى سبيلها
تحيى فى النفس ما يموت ، وتحيل جهدى الجهد
إلى متعة ولذة ! ألا إنها تتحلى برقة ورهافة
تزيد عشرة أضعاف عن قسوة والدها وغلظته !
بل إن الغلظة مركبةٌ فى طبعه ! إذ حكم على بحمل
الآلاف من هذه الأخشاب ، وتكديسها ،
ولا عاقبني عقابًا مرًّا ! وحبيبتي الرقيقة
تبكى عندما ترانى أعمل وتقول إن هذا العمل الحقير
لم يقم به شريف مثلى من قبل ! لقد توقفت عن العمل !
ولكن هذه الأفكار العذبة تزيد من طاقتى عليه ،
وهكذا يزداد جهدى بالتوقف عنه !

(تدخل ميراندا ، ويقف بروسبيرو فى جانب المسرح [بحيث لا يريانه])

- ميراندا** : يكفى هذا الآن ! لا تجهد نفسك هذا الإجهاد !
 ليت البرق قد أحرق هذه الأخشاب التى كُتب عليك جمعُها !
 أرجوك ضعها على الأرض واسترح ! وعندما نشعلها للوقود
 ستنزّل منها القطرات كأنما تبكى تعبك وجهدك !
 ٢٠ والذى منكب على كتبه ، فاسترح الآن أرجوك !
 فأنت فى مأمن منه ثلاث ساعات !
- فرديناند** : يا أعز حبيبة ! قد تغرب الشمس قبل أداء
 ما كلفنى به والدك !
- ميراندا** : اجلس الآن وسوف أحمل عنك الأخشاب بعض الوقت !
 أرجوك دعنى أحملها إلى الكومة
- فرديناند** : لا يا أغلى المخلوقات ! لن أجلس مكتوف اليدين ،
 وأدعك تعملين هذا العمل التافه ،
 ولو مزقت عضلاتى ، وكسرت ظهري !
- ميراندا** : لسوف يناسبنى مثلما يناسبك ،
 ٣٠ بل هو أيسر علىّ لأننى أريده ،
 ولا تريده أنت !
- بروسبيرو** : أيتها المسكينة ! لقد أصابتك العدوى !
 وهذه الزيارة دليل عليها !
- ميراندا** : تبدو مرهقًا !
- فرديناند** : لا أيتها النبيلة ! إننى أرى نضرة الصباح حولي
 ما دمت إلى جوارى ، حتى فى الليل البهيم ! أتوسل إليك

أن تذكرى لى اسمك ! ولو لأذكره فى صلواتى وحسب !

ميراندا : ميراندا ! أوآه يا أبى ! لقد خالفت أمرك وذكرته !

فرديناند : ميراندا ! من تثير الإعجاب ! بل قمة الإعجاب !

يا من توارين أعز ما فى الدنيا ! ما أكثر النساء اللاتى

٤٠ أعجبت عيني بهن ، وما أكثر المرات التى

وجدت أذننى الدؤوب أسيرةً لأنغام الستهن !

وقد سبق لى الإعجاب بالكثيرات لخصال متفرقة فى كل منهن !

فإذا بدا أن الكمال تحقق فى واحدة ، ظهرت نقيصة

تنقض أفضل شمائلها ، وتطمسها أو تلغيها !

أما أنت ! أنت أيتها الكاملة التى لا تضارع ،

فلقد خلقتك الله من أفضل صفات الإناث جميعاً !

ميراندا : لا أعرف واحدة أخرى من بنات جنسى ،

ولا أذكر وجه امرأة أخرى

٥٠ إلا وجهى الذى أراه فى مرأتى ! بل لم أشاهد

من أستطيع أن أدعوه رجلاً سواكما ، أنت يا صديقى الكريم ،

ووالدى العزيز ، وأما ملامح الآخرين من رجال ونساء

فلا علم لى بها ، ولكننى أقسم بعفتى ،

جوهرة صداقى ، إننى لا أرجو رفيقاً لى

فى الدنيا غيرك ، لا ولا يستطيع خيالى

أن يصور شكلاً يحبه سواك أنت !

ولكن ها أنذا أتكلم على سجيتى فأشتط ،

ناسية بذلك أوامر أبى !

فرديناند : إنى الآن يا ميراندا أمير ، وأعتقد أيضاً أننى . ٦٠

أصبحت ملكاً ، ولو أننى لا أتمنى ذلك ، ولا أطيق - إذن -

عبودية نقل الحطب أكثر مما أطيق ذبابة واحدة

تخطُّ على فمى ! فلتسمعى حديث روحى إليك :

فى اللحظة التى شاهدتك فيها أول مرة ،

طار قلبى إليك شوقاً لعبادتك ! وأقام لديك

حتى يستعبدنى ! ومن أجلك أصبحت حملاً صبوراً للحطب !

ميراندا : هل تحببى ؟

فرديناند : أيتها السماء اشهدى ! ويا أيتها الأرض اشهدى على ما أقول !

ولتكلاً اعترافى ، إذا قلت الصدق ،

بتاج الهناء والعطف ! وأما إن كان كذباً

فليقلب ما كتب لى من نعيم ، إلى بؤسٍ وشقاء ! ٧٠

إن حبى وتقديرى وإجلالى لك يفوق حدود .

ما أكنّه لكل شىء آخر فى الدنيا !

ميراندا : إنى بلهاء ! أبكى لما يفرحنى !

يروسبيرو : لقاء جميل بين عاطفتين نادرتين ! فلتمطر السماء

بركاتها على ما رأى النور بينهما !

فرديناند : لماذا تبكين ؟

ميراندا : لضعف حيلتى ، إذ لا أجرؤ أن أقدم لك

ما أرغب فى منحه ، ولا أن آخذ منك .

ما يقتلنى عدم الحصول عليه ! ولكن كلامى هذا لا يجدى ،
 فكلما اجتهدَ حُبِّى فى التخفى ، زاد كشفه عن ذاته !
 لا بد أن أتخلى عن الخجل الذى يدفعنى إلى المراوغة !
 بل سوف ألتزمُ الصراحة فى إطار البراءة المقدسة !
 أنا زوجتك إن أردت الزواج ،
 وإذا لم تكن تريده ، فسوف أقضى حياتى عذراء فى خدمتك !
 قد ترفض أن أكون رفيقة لك ، ولكننى سأكون
 خادمةً لك ، شئت أم أبيت !

فرديناند : حبيبتى يا أعز الناس ! ها أنذا أركع لك طائعا !

ميراندا : أنت زوجى إذن ؟

فرديناند : نعم ! بقلب يريده مثلما يريد العبد أن يتحرر !

هاك يدي !

ميراندا : وهاك يدي أيضا ! وقد وضعتُ قلبي فيها ! الآن وداعا

حتى نلتقى بعد نصف ساعة !

فرديناند : ألف ألف وداع !

[يخرج فرديناند وميراندا منفصلين]

بروسيرو : لا يقارن فرحى بفرحتهم ،

وإن كنا قد فوجئنا جميعا بما حدث !

ولكن فرحى به يفوق فرحى بأى شىء آخر !

لا بد أن أعود إلى كتبي ، فلا بد أن أنجز أعمالا كثيرة

فى هذا الصدد ، قبل موعد العشاء .

[يخرج]

نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث

المشهد الثانى (من الفصل الثالث)

[جانب آخر من الجزيرة]

[يدخل كاليان وستيفانو وترينكولو]

ستيفانو : لا تقل هذا ! لن نشرب الماء إلا عندما يفرغ البرميل ، ولن نذوق قطرة ماء واحدة قبل ذلك ! وإذن فلنشرب ولنجرع ! اشرب نخبى يا خادمى الوحش !

ترينكولو : خادم وحشى ! ما أغرب أهل هذه الجزيرة ! يقولون إنهم خمسة فحسب ، ونحن ثلاثة منهم ، فإن كانت عقول الآخرين مثلنا انهارت الدولة !

ستيفانو : اشرب ياخادمى الوحش عندما أمرك ! عيناك ثابتتان تقريباً فى رأسك !

ترينكولو : وأين يكونان إلا فى الرأس ؟ سيزيد جمال الوحش إن كانا فى ذيله ! ١٠

ستيفانو : أغرق خادمى الوحش لسانه فى النبيذ ! أما أنا فلم يستطع البحر أن يغرقنى ، ولقد سبحت خمسة وثلاثين فرسخاً ، مقبلاً مدبراً ، قبل أن أصل إلى الشاطئ ! قسماً بضوء النهار ، سوف أجعلك نائبى يا وحش ، أو حامل لوائى !

ترينكولو : نائبك - إذا أردت - فهو لا يصلح لحمل اللواء واقفاً !

ستيفانو : لن نفر من العدو يا سيد وحش !

ترينكولو : لن تفرّ ولن تكرّ بل ستَهراً مثل الكلاب ! بل لن تنطقا بشيء !

ستيفانو : تكلم أيها الوحش ولو مرة فى العمر . . إن كنت وحشاً صالحاً ! ٢٠

كاليان : كيف حال حضرتك ؟! دعنى ألق حذاءك ! ولكننى لن أخدم

ترينكولو . . فليس مقداماً !

ترينكولو : هذا كذب يا أجهل دابة ! لقد شربت حتى أصبحت قادراً على
منازلة أى شرطى ! عجباً لك يا من تشبه السمك ! يا أيها
الفاجر ! هل يَجْبُنُ رجلٌ شَرِبَ ؟ هل تكذبُ كذبَ الوحوش ،
ونصفك كالسمك والآخر وحشى ؟

كاليبان : عجباً كم يسخر منى ! هل ستركه يسخر منى يا مولاي ؟

ترينكولو : «مولاي» ؟ كيف يكون وحشٌ بهذه البلاهة ؟ ٣٠

كاليبان : هل سمعت ؟ لقد عاد للسخرية ! أرجوك أن تعضّه وتعضّه حتى يموت !

ستيفانو : اسمع يا ترينكولو ! هَذَبُ لسانك فى رأسك ! أما إذا أعلنت
العصيان ، فسوف تُشَقُّ على أقرب شجرة ! الوحش المسكين
من رعاياى ولن أسمح بأى إهانة له !

كاليبان : أشكر مولاي النبيل ! هل تفضل بالاستماع من جديد إلى
الطلب الذى رفعته إليك ؟

[يدخل آريل غير مرئى]

ستيفانو : أى والله ! اركع وكرر طلبك ! ساقف لأستمع ، وكذا ترينكولو !

كاليبان : سبق أن ذكرت لك ، أئننى خاضع لطغيان طاغية .. ساحر ! ٤٠
تحايل وخدعنى واستولى على جزيرتى !

آريل : أنت كذاب !

كاليبان : بل أنت الذى يكذب ! أيها القرد المهرج !

أتمنى أن يقضى عليك أستاذى المقدام !

ولست كذاباً !

ستيفانو : اسمع يا ترينكولو ! إذا عكّرت عليه صفو قصته من جديد ،

- فأقسم بقبضتى أن أخلع بعض أسنانك !
- ترينكولو** : ولكنتى لم أتكلم !
- ستيفانو** : اسكت إذن ولا تزد . تحدث يا كاليان ! ٥٠
- كاليان** : كنت أقول إنه استولى على هذه الجزيرة بسحره ،
- أخذها منى أنا ! فإذا استطاعت عظمتكم
- أن تثار لى منه - وأعلم أنك تستطيع
- وهذا المخلوق لا يستطيع -
- ستيفانو** : قطعاً . . بالتأكيد !
- كاليان** : فسوف تصبح ملكاً عليها ، وأصبح خادماً لك .
- ستيفانو** : وكيف يمكن تحقيق ذلك ؟ هل يمكنك أن تصحبنى إليه ؟
- كاليان** : طبعاً طبعاً يا مولاي ! سوف آتيك به نائماً
- وعندها تستطيع أن تدق مسماراً فى رأسه ! ٦٠
- آريل** : أنت تكذب ! لا تستطيع ذلك !
- كاليان** : لكأنك مهرج يرتدى حلة مخططة ! يا لك من أحمق سخيف !
- أتوسل إلى عظمتكم ! سدّد إليه اللكمات ،
- ونخذ تلك الزجاجاة منه ! فإذا ذهبّت الزجاجاة ،
- لن يشرب إلا ماء البحر ! فلن أدله على الينايع العذبة
- الدفاقة !
- ستيفانو** : اسمع يا ترينكولو ! لا تعرّض نفسك للخطر من جديد !
- فإذا قاطعت هذا الوحش بكلمة أخرى ، فأقسم بقبضتى
- أن أطرده الرحمة من قلبى ، وأضربك حتى أبطّطك

٧٠

مثل شرائح السمك !

ترينكولو : عجبًا ! ماذا فعلت ؟ لم أفعل شيئًا ! سأبتعد عنكما !

ستيفانو : ألم تقل إنه يكذب ؟

آرييل : أنت كذاب !

ستيفانو : هل أنا الذى قال ذلك ؟ خذ هذه الضربة [يضربه]

ما دمت تحب الضرب ، فكذبني مرة أخرى !

ترينكولو : أنا لم أكذبك ! هل فسد عقلك ، وفسد سمعك أيضًا ؟

لعنة الله على رجاحتك ! هذا ما يفعله النيذ والشرب !

فَلْيَهْلِكْ وَحْشُكَ ، وليأخذ الشيطان أصابعك !

٨٠

كاليبان : ها ها ها !

ستيفانو : هيا يا كاليبان ! أكمل القصة ! وأنت يا ترينكولو ! أرجو أن تبتعد !

كاليبان : اضربه كما يجب ! وسأتولى أنا الضرب بعد قليل !

ستيفانو : ابتعد يا ترينكولو ! وهيا يا كاليبان ! أكمل !

كاليبان : نعم ! كما قلت لك ! من عادته أن ينام ساعة العصر

وعندها تستطيع أن تستولى على كتبه

ثم تهشم رأسه ، أو تهوى بخشبة على جمجمته ،

أو تغرس وتدًا فى بطنه ،

أو تقطع رقبته بسكينك ،

لا تنس أن تستولى على كتبه أولاً ،

٩٠

فبدونها لن يقل بلاهة عنى ! ولن يستطيع

أن يأمر عفريتًا واحدًا فيطيعه !

وكلهم يكرهونه كرهاً عميقاً مثلى !
 لا تحرق إلا كتبه ! فلديه مواعينٌ جميلة -
 وهذا هو الاسم الذى يطلقه عليها -
 وهو يريد أن يزين بها منزله عندما يصبح له منزل !
 أما ما يجب أن تتأمله بعمق فهو جمال ابنته
 وهو نفسه يرى أنها لا تبارى ولا تجارى ! لم أشاهد
 فى حياتى من النساء غير سيكوراكس ، والدتى ،
 وتلك الفتاة ، وشتان ما بين الاثنتين !

١٠٠

ستيفانو : هل هى رائعة الجمال ؟

كاليبان : نعم يا مولاي ! سوف تليق بفراشك ، بالتأكيد !

وتنجب لك أجمل ذرية !

ستيفانو : اسمع أيها الوحش ! سوف أقتل هذا الرجل ، وأصبح مع ابنته

ملكاً وملكة ، - حمانا الله من العيون ! - وتصبح أنت

وترينكولو نائبين للملك ! ما رأيك فى هذه الخطة يا ترينكولو ؟

ترينكولو : ممتازة !

ستيفانو : فلتصافح إذن ! أعتذر لأنى ضربتك ، ولكن لا بد أن تحفظ

١١٠

لسانك طول عمرك !

كاليبان : سوف ينام خلال نصف ساعة !

هل تقتله خلالها ؟

ستيفانو : نعم ! وأقسم بشرفى !

آريل : سأطير لأخبر سيدى بذلك !

- كاليبان** : هذا يفرحنى ! والسرور يغمرنى !
 فلنمرح إذن ! هل تبدأ الأغنية الجماعية
 التى تعلمتها منك منذ قليل ؟!
- ستيفانو** : سأفعل ما تطلب أيها الوحش ، إن كان معقولاً ! سأفعل أى
 شىء معقول ! اسمع يا ترينكولو ! هيا نغنى معاً !
 [يغنى]
- ١٢٠
 اسْخَرُ مِنْهُمْ واشْتُمُّهُمْ
 واشْتُمُّهُمْ واسْخَرُ مِنْهُمْ
 إِذْ لَا قَيْدَ عَلَى الْأَفْكَارِ !
- كاليبان** : ليس هذا هو اللحن !
 [آرييل يعزف اللحن على الناي بمصاحبة الدف]
- ستيفانو** : ما هذا ؟ إنه نفس اللحن !
ترينكولو : إنه لحن أغنيتنا الجماعية ! يعزفها شبحٌ لا جَسَدَ له !
ستيفانو : إن كنت من الإنسِ فاطهرُ على حقيقتك ! وإن كنتَ شيطاناً
 فاطهرُ فى أى صورةٍ تريدها !
ترينكولو : أرجوك أن تغفر لى ذنبى !
ستيفانو : الموت يسدّد كل الديون ! إنى أتحدّاك ! [يجبن فجأة] الرحمة ! ١٣٠
 الرحمة !
- كاليبان** : هل أنت خائف ؟
ستيفانو : لا لا يا وَحْشُ ! لست أنا الذى يخاف !
كاليبان : لا تَخْشَ أَدَى ! فَجَزِيرَتُنَا تَحْفِلُ بِالْأَصْوَاتِ !

مِنْهَا أَصْوَاتُ غِنَاءٍ أَوْ أَلْحَانُ عَذْبَةٍ
تُطْرِبُ أُذُنِي دُونَ أَدَى ! أحيانًا آلافُ الآلاتِ الوتريةِ
تَعزِفُ أَلْحَانًا مِثْلَ طنينٍ يتداخلُ حَوْلِي !
وَأُحِسُّ بِأَحْيَانٍ أُخْرَى هَذِهِدَّةً مِنْ أَصْوَاتِ بَرِيَّةٍ
فَأَنَامُ وَلَوْ كُنْتُ أَفْقْتُ لَتَوَّى مِنْ نَوْمٍ مَمْدُودٍ !
فَأَرَى فِي الْحُلُمِ كَأَنَّ سَحَابَ الْخَضِرَاءِ
قَدْ انشَقَّ وَفِيهِ انْفَتَحَتْ طَاقَةُ

وَتَكَادُ بِأَنْ تُلْقَى بِكُنُوزٍ بَيْنَ يَدَيَّ !

١٤٠

بَلْ إِنِّي أَبْكِي عِنْدَ الصَّخُورِ

طَلَبًا لِلْعَوْدَةِ لِلنَّوْمِ وَلِلْحُلُمِ الْمَجْلُودِ !

ستيفانو : ستغدو مملكة رائعة لى ، أسمع فيها الموسيقى مجانًا !

كاليبان : بعد مقتل بروسبيرو !

ستيفانو : لن يتأخر ذلك - أذكرُ التفاصيل .

ترينكولو : الصوت يتباعد ! فلتتبعه ثم ننجز عملنا فيما بعد .

ستيفانو : هيا بنا ! سر أمامنا يا وحش ! وسوف نسير خلفك ! ليستنى

أستطيع أن أرى عازف الدف الخفى ! ما أبرعه فى العزف !

ترينكولو : هل ستمضى يا ستيفانو ؟ تقدم أنت وسوف أتبعك !

١٥٠

[يخرجون]

نهاية المشهد الثانى من الفصل الثالث

المشهد الثالث (من الفصل الثالث)

[منطقة أخرى فى الجزيرة]

[يدخل ألونزو ، وسباستيان ، وأنطونيو ،

وجونزالو ، وأدريان ، وفرانشيسكو ، وآخرون]

جونزالو : أقسم إنى لا أستطيع أن أخطو خطوة أخرى !
سيدى ! إن عظامى الهمة تؤلمنى ! ونحن نسير فى متاهة
بلا شك ! مرة يستقيم الطريق ومرة ينحرف !
لابد أن أستريح قليلاً - بعد إذنك !

ألونزو : لا ألومك أيها العجور ، إذ هدّنى الإرهاق أنا أيضاً

وأحمد نشاطى ، لا بأس ! اجلس واسترح .

لقد بدأت أتخلى عن الأمل ، ولن أسمح له أن

يستمر فى خداعى . لقد غرق ابنى

بعد أن ضلّكنا الطريق فى البحث عنه ، والبحر يسخر

من بحثنا عبثاً على البر !

أنطونيو : [جانباً إلى سباستيان] لكم يسرنى أن فقد الأمل تماماً !

اسمع ! إن كنت فشلت مرة فى تحقيق ما اعتزمته

فلا تتراجع عنه أبداً !

سباستيان : [جانباً إلى أنطونيو] سنغتنم الفرصة التالية على خير وجه .

أنطونيو : [جانباً إلى سباستيان] فليكن ذاك الليلة ! فلقد هدهم السفر الآن ،

ولن يتبهاوا إلينا ، بل لن يستطيعوا ذلك ،

مثلما انتبهوا وهم مستريحون !

- سباستيان :** [جانباً إلى أنطونيو] أقول الليلة ! لن نتأخر بعد ذلك !
- [موسيقى رزينة غريبة، وپروسپيرو فى أعلى المسرح (غير مرئى)،
تدخل أشكال غريبة متفرقة ، وتأتى بمائدة عامرة ، وترقص
حولها مع إيماءات التحية والترحاب ، ثم تدعو الملك ورفاقه
إلى الطعام قبل أن تنسحب وتخرج من المسرح]
- الونزو :** ما هذه الموسيقى ؟ أصغوا يا صحبى الكرام !
- جونزالو :** موسيقى عذبة رائعة !
- الونزو :** أرسل إلينا الملائكة الحارسين يارب ! ماذا كان هؤلاء ؟ ٢٠
- سباستيان :** 'خيال الظل' أصبح حياً مجسداً ! الآن أصدقُ من يحكى
عن وحيد القرن ! أو أن فى بلاد العرب شجرة واحدة
تتخذها العنقاء عرشاً لها ، وأن العنقاء تتولى الحكم الآن !
- أنطونيو :** سأصدق هذا وذاك ! وإن حكيت لى أى قصة خيالية -
سأقسم إنها قد وقعت ، وإن الرحالة لم يكذبوا أبداً ،
وإن كان المغفلون فى بلدنا لا يصدقونهم
- جونزالو :** إذا حكيت ذلك فى نابولى الآن ، فهل يصدقوننى
لو قلت إننى رأيت من بين أهل الجزيرة -
- ٣٠ فلا شك أن هؤلاء من أهل الجزيرة -
من يتخذون أشكالاً غريبة ، ومع ذلك -
وانتبه لكلامى - يزيدون رقة وطيبة عن الكثيرين
من بنى جنسنا ، بل عن أى منهم تقريباً !
- پروسپيرو :** [جانباً] أحسنت وصدقت ! إذ إن بعض الحاضرين هنا

شَرٌّ من الشياطين !

الونزو : لا أستطيع مهما قلت أن أصف دهشتي

من هذه الأشكال وهذه الحركات وهذه الأصوات التي -

حتى دون لسان - تتحدث نوعاً من الحديث الصامت الرائع !

بروسبيرو : [جانباً] لا تمتدح حتى تنتهى الحفلة !

فرانشيسكو : لقد اختفت الأشباح اختفاء غريباً ! ٤٠

سباستيان : لا يهمنى هذا ما داموا قد تركوا الطعام وراءهم !

ولدينا بطون ! هل تحبون أن تذوقوا ما تركوه هنا ؟

الونزو : لا أحب أنا !

جونزالو : أؤكد لك يا سيدى أن لا داعى للخوف . وهل كان

أحد منا يصدق فى طفولته أن بعض سكان الجبال

لهم رقاب متهدلة كالثيران ، وفى حلوقهم زوائد لحمية

مثل الأكياس ؟ أو أن بعض الناس لهم رؤوس فى صدورهم ؟

وهو ما يؤكد له لنا الآن كل من راهن على ألا يعود الرحالة

بنسبة خمسة إلى واحد !

الونزو : سأنهض وأكل ، ولو كانت آخر وجبة لى ! لا يهمنى ! ٥٠

إذ أشعر أن أجمل ما فى العمر قد مضى ! قم يا أخى الدوق !

انهض وشاركنا ما نفعل .

[برق ورعد . يدخل آرييل فى صورة 'هاربى' - وهو طائر

خرافى ضخم له وجه امرأة ، ويصفق بجناحيه على المائدة ،

وبحيلة بارعة تختفى المائدة]

آرييل : يا رجال الخطيئة الثلاثة ! إن القَدَرَ الذى

يسخر الدنيا وما فيها لتحقيق غاياته ، قد

قضى بأن يلفظكم البحر ، وهو الذى لا تُتخَم له شهية ،

ويلقى بكم على ظهر هذه الجزيرة ، التى لا يعيش فيها البشر ،

لأنكم أقل بنى البشر جدارة بالعيش ، لقد أصبتكم بالجنون -

بل بالإقدام الذى يجعل الرجال ينتحرون شنقًا أو غرقًا !

[ألونزو وسباستيان وآخرون يستلون سيوفهم]

٦٠ يا لكم من حمقى ! ما أنا وزملائى

إلا جنود القدر ! أما العناصر التى صُنِعَتْ منها سيوفكم

فلن تستطيع انتزاع ريشة واحدة من ريشى ،

إلا إن استطاعت أن تجرح الرياح المَدْوِيَّة ، أو تقتل

المياه بطعناتٍ تثير السخرية ، إذ لا يلبث سطح الماء أن يلتئم !

وزملائى الجنود مثلى ! من المحال أن يصابوا بأذى !

وحتى إن كنتم قادرين على جرح أحد ، فسوف تجدون

سيوفكم قد ثقلت ولم تستجب لقوتكم

بل لن تستطيعوا رفعها ! أما رسالتى إليكم ، فهى أن

٧٠ أذكركم أن ثلاثكم قد خلعتم بروسبيرو الصالح

من عرش ميلانو ، وألقيتم به مع ابنته البريئة فى البحر ،

وما هو قد عاقبكم ! بل إن الملائكة

التى تطيع من يمهمل ولا يمهمل ، ومن أغضبته جريمتكم ،

قد أثارت البحار والشيطان ، بل وجميع المخلوقات

حتى تحرمكم السكينة ! لقد حرمتك ابنك يا ألونزو !
 وها أنذا أعلن أنها قضت بالهلاك البطيء عليكم
 - وهو أسوأ من الموت الذى يأتى دفعة واحدة -
 إذ يقتفى آثاركم أينما تكونوا ، وأما الغضب
 الذى قد يقع على رؤوسكم فى هذه الجزيرة الموحشة
 ٨٠ فلن تتقوه إلا بالندم الصادق على ما فعلتم
 وحياة الطهر والبراءة بعد ذلك .

[يختفى فى الرعد ، ثم تعود الموسيقى الهادئة ، وتعود
 الأشكال الغريبة إلى الدخول ، وتنخرط فى الرقص ساخرة
 بالحركات والإيماءات ، ثم تخرج وهى تحمل المائدة]

بروسبيرو : ما أبرع أديك لشخصية هذا الطائر الجارح
 يا أرييل الحبيب ! لقد مثلت الدور برشاقة خلافة
 وأطعت تعليماتى فلم تسقط كلمة مما كلفتك بقوله !
 وهكذا فعل خدمى الأقل شأنًا منك ، إذ أدوا المهام التى
 تناسب كلا منهم بدقة رائعة فأضفوا عليها حياة دافقة !
 كما إن تعاويذى السحرية تفعل فعلها فيهم ،
 فها هم أولاء أعدائى يتخبطون فى حبال حيرتهم وذهولهم !
 وأصبحوا جميعًا تحت سيطرتى ! سأتركهم فى نوبات همومهم
 ٩٠ وأزور فرديناند الصغير - الذى يحسبون أنه غرق -
 وكذلك محبوبته ومحبوبتى العزيزة !

[يخرج]

جوتزالو : حَلَقْتُكَ بِالْمَقْدَسَاتِ سِيدِي أَنْ تَقُولَ لِي سَبَبَ هَذِهِ

الْوَقْفَةِ الذَاهِلَةِ وَالْحَمْلَقَةِ الْغَرِيبَةِ !

الونزو : إِنَّهُ لَشَيْءٌ خَارِقٌ خَارِقٌ ! لَقَدْ خَيَّلَ إِلَيَّ أَنْ الْأَمْوَاجَ

تَكَلَّمَتْ وَحَدَّثَتْنِي عَنْ فَعَلَتِي ! بَلْ لَقَدْ أَشَارَ إِلَيْهَا

نَشِيدَ الرِّيحِ فِي أَذْنِي ! وَأَمَّا الرَّعْدُ ، ذَلِكَ الْمَزْمَارُ الْعَمِيقُ

الرَّهِيْبُ مِنْ مَزَامِيرِ أَرْغَنِ الطَّبِيعَةِ ، فَقَدْ نَطَقَ بِاسْمِ

پَرُوسِپِירו ! كَأَنَّهُ الصَّوْتُ الْقَرَارِيُّ فِي نَشِيدِ آثَامِي

وَهِيَ الَّتِي تَسَبَّبَتْ فِي أَنْ يَرْقُدَ ابْنِي فِي الطِّينِ بِقَاعِ الْبَحْرِ ١٠٠

سَأَنْشُدُهُ فِي أَعْمَقِ بَقْعَةٍ لَمْ يَصِلْ إِلَيْهَا مَقْيَاسُ الْأَعْمَاقِ

فَأَرْقُدْ مَعَهُ فِي الطِّينِ !

[يَخْرُجُ الْوَنْزُو]

سَبَاسْتِيَان : لَوْ جَاءَ الشَّيَاطِينُ فِرَادِي ، سَأُنَازِلُهُمْ شَيْطَانًا شَيْطَانًا !

أَنْطُونِيُو : وَسَوْفَ أَكُونُ الْمُسَاعِدَ وَالظَّهِيرَ لَكَ !

[يَخْرُجُ سَبَاسْتِيَانُ وَأَنْطُونِيُو]

جوتزالو : لَقَدْ اسْتَوْلَى الْيَأْسُ عَلَى الثَّلَاثَةِ جَمِيعًا ! إِنْ جَرِيرَتُهُمْ ،

مِثْلُ السَّمِّ الَّذِي لَا يَفْعَلُ فَعْلَهُ إِلَّا بَعْدَ فِتْرَةٍ طَوِيلَةٍ ،

بَدَأَتْ تَقْرُضُ خَيْوُطَ عَزِيمَتِهِمْ . أَرْجُوَكُمْ يَا مَنْ تَمْتَعُونَ بِنُضْرَةِ

الشَّبَابِ أَنْ تَسْرِعُوا إِلَى اللَّحَاقِ بِهِمْ !

امْنَعُوهُمْ مِنْ فَعْلِ مَا قَدْ يَدْفَعُهُمْ هَذَا الْجَنُونُ

إِلَى فَعْلِهِ !

أَدْرِيان : فَلْتَتَّبِعْهُمْ إِذَنْ . . أَرْجُوكَ !

[يَخْرُجُ الْجَمِيعُ]

نَهَايَةُ الْفَصْلِ الثَّلَاثِ

الفصل الرابع

المشهد الأول

[أمام كهف بروسبيرو]

[يدخل بروسبيرو وفرديناند وميراندا]

بروسبيرو : إذا كانت قسوتى فى معاملتك قد رادت عن الحد ،
 فإن فى مكافأتك تعويضاً عن ذلك ! فلقد وهبتك الآن
 ثلثَ حياتى نفسها ، بل الغاية التى أحيا من أجلها !
 وها أنذا أضعها فى يدك ! لم تكن ألوان
 معاناتك إلا امتحاناً لصدق حبك !
 وقد اجتزت الامتحانَ بتفوقٍ مدهش !
 وها أنذا أشهد أمام الله بأننى أؤكد هذه
 الهدية النفيسة ! وأرجو يا فرديناند
 ألا تعجب من تفاخرى بها ، فلسوف ترى
 أنها فوق كل مديح ، وتتجاوز
 كل ما أقوله عنها .

١٠

فرديناند : بل أصدق ما تقول ولو أنكره العرافون !

بروسبيرو : إذن خذ ابنتى هدية منى ، عروساً
 دفعتَ فيها مهرًا غالياً ! ولكن إذا
 لامستها قبل إتمام الشعائر المقدسة جميعاً ،

وطقوس الزفاف المرسومة لدينا ،
 فلن تُنزل السماواتُ بركاتها على هذا الزواج
 لينمو ويترعرع ، بل ستنتشر الكراهية العقيمة ،
 والشقاق ، والاحتقار ، ومرارة النظرات
 فوق فراشكما ، وتملأه بالأعشاب الضارة البغيضة
 حتى تكرهاه معاً ! وإذن فحاذرا واحترسا
 ومصاييح رب الزواج تضيئ لكما الطريق !

٢٠

فرديناند : أرجو لكلينا أياماً هادئة ، ونسلاً جميلاً ، وحياة مديدة ،
 ودوام الحب القائم بيننا الآن ، ولذلك لن يفلح أظلم عُشٍّ
 ولا أفضل الفرص السانحة ، ولا أشد وسوسة
 يوسوس بها الخناس في صدورنا ، في قهر شرفي
 وتحويله إلى شهوة ، أو حرمانى من متعة حفل ذلك اليوم ،
 فشدة شوقى تجعلنى أظن خيول موكب الشمس قد تعثرت
 فلا تسير ، أو أن الليل مغلول لا يأتى !

٣٠

يروسيرو : أحسنت القول ! اجلس معها وحادثها فقد غدت ملك يمينك !
 أين أنت يا آريل ؟ خادemy المجتهد ! آريل ! أين أنت ؟

[يدخل آريل]

آريل : ها أنذا ! بماذا يأمر سيدى الجبار ؟

يروسيرو : لقد أنجزت ببراعةٍ آخر المهام التى طلبتها منك ،
 أنت وزملاؤك الأقل منزلة منك ! لكننى أحتاج إليكم
 فى لعبة أخرى مماثلة ! اذهب وأحضر زملاءك

إلى هذا المكان ، وأنا أمنحك السيادة عليهم !

حُثِّهم على سرعة الحركة ، فأنا أريد

٤٠ أن أعرض على عيون الزوجين الصغيرين خدعة ما

من أفانين سحرى ، كنت وعدتهما بها ، ويستظرانها منى !

آرييل : حالا ؟

بروسبيرو : فى لمحة عين !

آرييل : من قبل أن تقول اذهب وعد يا خير تابع

أو تأخذ الأنفاس مرتين فى تتابع

سيحضر الجميع مسرعين فوق أطراف الأصابع

بكل تقطيب وإيماء من الأشكال رائع

فهل تحبني يا سيدى ؟ أجب إن لم تكن تمنع

بروسبيرو : بل أحبك كثيراً يا عفرتي الرقيق آرييل ! لا تدخل حتى تسمع النداء !

آرييل : فهمت ! فهمت !

٥٠ [يخرج آرييل]

بروسبيرو : احرص على الإخلاص يا فرديناند ! حذار أن ترخى

الزمام للغزل بأكثر مما ينبغي ! أغلظ الأيمان تحترق كالقش

فى النار الموقدة فى دم العاشقين ! اكبح جماح حبك ،

ولا ضاعت الأيمان التى حلفت !

فرديناند : أؤكد لك يا سيدى أن الثلوج البكر الباردة البيضاء

تحيط بقلبي وتخفف من وقدة كبدي !

بروسبيرو : جميل ! ادخل الآن يا آرييل ! تعال يا عزيزى مع الجميع !

زيادة العدد أفضل من النقصان ! اظهروا وتحركوا بخفة

أرجو الصمت التام ! كونوا عيونًا دون ألسنة !

[موسيقى هادئة] و [تدخل أيريس]

أيريس : سِيرِيسُ يَا أَكْرَمَ رَبِّهِ ! ذات المُرُوجِ العَامِرَاتِ الخِصْبَةِ -

٦٠

قَمَحًا وشُوفَانًا ، شَعِيرًا ، ثُمَّ بَازِلَاءَ بِلْ وشَيْلَمًا وبيقَه !

هَذِي جِبَالُكَ الَّتِي تَمُوجُ بِالْكَأَلِ ! وَتَقْضِمُ الْأَغْنَامُ مِنْهَا كُلَّ قَضْمَةٍ !

وهذه المُرُوجُ فِي انْبِسَاطِهَا تَزْخَرُ لِلْأَغْنَامِ بِالْأَعْلَافِ

وَتِلْكَ أَغْصَانُ تَشَابَكَتْ لِتَدْعَمَ الضُّفَافَ

وإِبْرِيلُ المَطِيرُ وشَاها بَارْهَارِ تُجِيبُ مَطْلَبَكَ

بِأَنْ تَزِينَ حُورِيَّاتِكَ المَقْرُورَةَ . . بِإِكْلِيلِ العَفَافِ !

فِيهَا خَمَائِلُ الرِّثَمِ الَّتِي يَهْوَى ظِلَالُهَا المَكْدُودُ -

مَنْ يَشْكُو لَظَاهُ مِنَ الصَّدُودِ !

هَذِي حُقُولُ الكَرَمِ بِالنَّوَاصِيِ المُشْدَبَةِ ،

وَسَاحِلُ البَحْرِ العَقِيمِ قَدْ بَدَتْ صُخُورُهُ الصُّلْبَةُ !

٧٠

إِذْ تَنْشَقِينَ عِنْدَهُ النَّسِيمَ ! قَدْ أَرْسَلْتَنِي مَلَكَةُ السَّمَاءِ

فِإِنِّي رَسُولُهَا - قَوْسُ الغَمَامِ - وَقَدْ أَتَيْتُ كَيْ أَدْعُوكِ

أَنْ تُغَادِرِي ذَاكَ المَقَامَ ، وَتَصْحَبِي ذَاتَ الجَلَالِ

فِي اللَّهْوِ والمَرَّاحِ عِنْدَنَا ! وَسَطَ الْأَرَاضِيِ السُّنْدُسِيَّةِ !

هَذِي عُرْيَتُهَا الَّتِي تَجْرِي بِهَا الطَّوَارِسُ

هَيَّا اهْبِطِي سِيرِيسُ يَا ذَاتَ الثَّرَاءِ حَتَّى نَأْتِنَسَ !

[تدخل سِيرِيس]

سيريس : مَرَحَى رَسُولَ الْمَلِكَةِ ! يَا مَنْ زَهَتْ أَلْوَانُهُ الْمُتَعَدِّدَةُ !
 لَمْ تَعْصِرْ يَوْمًا زَوْجَةَ الرَّبِّ الْكَبِيرِ جُوَيْتَرُ !
 يَا مَنْ نَثَرْتَ بِرَيْشِ أَجْنَحَةٍ بِلَوْنِ الزَّعْفَرَانِ عَلَى زُهُورِي
 قَطَرَ طُلُّهُ أَوْ شَائِبَ السَّمَاءِ الْمُنْعِشَةِ !
 يَا مَنْ يَمِيلُ - عَلَى الْمُرُوجِ الْمُورِقَةِ .. وَعَلَى السُّهُولِ الْقَاحِلَةِ .. ٨٠
 طَرَفَاكَ فِي قَوْسِ كَسْتِهِ الزُّرْقَةُ !
 لِيُوشِحَ الْأَرْضَ الَّتِي تَزْهُو بِكُلِّ ثَرَاتِهِ !
 مَا سِرُّ دَعْوَةِ مَلَكَتِكَ .. لِي كَيْ أَجِيءَ إِلَى هُنَا
 فِي بُقْعَةِ الْكَلَالِ الْقَصِيرِ ؟

ايريس : كَيْ تَحْضُرِي مَعَنَا زَفَافَ الْعَاشِقَيْنِ الْمُخْلِصَيْنِ وَتَبْذُلِي
 بَعْضَ الْعَطَايَا فِي سَخَاءٍ لِلْحَبِيبَيْنِ اللَّذَيْنِ كَسَتْهُمَا الْبَرَكَه !
سيريس : قُلْ لِي إِذْنُ قَوْسِ السَّمَاءِ فَهَلْ أَتَتْ قَيْنُوسُ أَيْضًا ؟
 وَهَلْ جَاءَ ابْنُهَا - إِنْ كُنْتَ تَعْرِفُ - فِي مَعِيَةِ هَذِهِ الْمَلِكَةِ ؟
 إِنِّي امْتَنَعْتُ عَنِ الْلِقَاءِ لِأَنَّهُ عَارٌ كَبِيرٌ ! وَأَعَافُ لُقْيَاهَا هُنَا
 وَلِقَاءَ ذَاكَ الْغُرِّ مَكْفُوفِ الْبَصَرِ ٩٠
 مِنْذُ اسْتَطَاعَا أَنْ يُعِينَا ذَلِكَ الْكَالِحُ 'دِيس'
 فِي أَنْ يَنَالَ كَرِيمَتِي !

ايريس : لَا ! لَا تَخَافِي هَذِهِ اللَّقْيَا ! فَلَقَدْ رَأَيْتُ الرَّبَّةَ الْمَذْكُورَةَ
 فِي مَرَكَبٍ وَسَطَ السَّحَابِ تَجْرُهُ بَعْضُ الْحَمَائِمِ نَحْوَ 'بَافُوس'
 هِيَ وَابْنُهَا ! بَلْ حَاوَلَا بِالسُّحْرِ إِغْوَاءَ الْحَبِيبَيْنِ هُنَا !
 أَمَّا هُمَا فَقَدْ تَعَاهَدَا أَلَّا يُقَارِبَا الْفِرَاشَ قَبْلَ أَنْ

تُضِيءُ مِصْبَاحَ الزَّفَافِ 'هَائِمِينَ' !
 عَبَثًا تُحَاوِلُ أَنْ تَعُودَ إِلَيْهِمَا ذَاتُ الشَّبَقِ !
 تِلْكَ الَّتِي كَانَتْ لِرَبِّ الْحَرْبِ فِي يَوْمِ خَلِيلِهِ !
 هَذَا ابْنُهَا قَدْ حَطَّمَ الْأَسْهُمَ فِي جَعْبَتِهِ
 (رَغْمَ اخْتِدَادِ طَبِيعَتِهِ) بَلْ بَاتَ يَحْلِفُ إِنَّهُ
 مَا عَادَ يُطْلِقُ السَّهَامَ لَا ! بَلْ أَنْ يُمَارِسَ لَهْوَهُ
 مِثْلَ الصَّغَارِ مَعَ الْعَصَافِيرِ الْوَدِيعَةِ !

١٠٠

[تدخل جونو]

سيريس : هَا هِيَ ذِي أَسْمَى الْمَلِكَاتِ ! 'جُونُو' الْعُظْمَى !
 أَعْرِفُهَا مِنْ مِشْيَتِهَا !

جونو : مَا حَالُكَ يَا أُخْتِي الْمِعْطَاءُ ؟ هَيَّا لِنُبَارِكْ هَذَيْنِ الزَّوْجَيْنِ !
 هَيَّا نَدْعُو لَهُمَا بَرَخَاءَ وَبَاكْرَمَ أَبْنَاءَ !

[تغنيان]

جونو : جُونُو تَدْعُو لَكُمْ بِالْبَرَكَاتِ
 بِالشَّرَفِ وَخَيْرِ زَوَاجٍ وَالثَّرَوَاتِ
 وَبِفَرَحِ الْقَلْبِ بِكُلِّ الْأَوْقَاتِ
 وَبِطُولِ الْعُمُرِ وَأَبْنَاءَ وَبَنَاتِ

١١٠

سيريس : هَلَّا أَتَى الرَّبِيعُ وَحَدَّهُ فِي آخِرِ الْحَصَادِ
 بِخَيْرِ هَذِي الْأَرْضِ وَالنَّمَاءِ فِي كُلِّ الْبِلَادِ
 لِيَمْلَأَ الْأَجْرَانَ بِالْحُبُوبِ وَالْأَهْرَاءِ
 تَفِيضُ الرِّزْقِ الْعَمِيمِ سَابِغِ الْأَرْقَادِ
 فِي كُلِّ كَرْمَةٍ عِنَاقِيْدُ بِطَبْعِهَا النَّمَاءِ

وَيَنْحَنِي السَّبَاتُ مُثْقَلًا بِزَاهِرِ الرَّخَاءِ
نَجَوْتُمَا مِنْ فَاقَةٍ ! رَعَاكُمَا خَيْرُ الْجَدَاءِ
قَدْ بَارَكْتُكُمَا سِيرِسُ هَكَذَا بِذَا الرُّفَاءِ

فرديناند : هذه رؤيا فى غاية الجلال ، متناغمة تسحر الألباب !

هل أجرؤ على القول بأن هؤلاء من الجن ؟

يروسييرو : إنهم من الجان الذين استحضرتهم بسحرى

١٢٠

من محابسهم ليمثلوا ما أتصوره الآن !

فرديناند : ليتنى أقيم هنا إلى الأبد ! إن مثل هذا الوالد الحكيم

ذى العجائب نادر الوجود ! وقد أحال المكان جنة !

[تتهامس چونو وسيريس ، ثم ترسلان أيريس

فى مهمة خاصة]

يروسييرو : أيها الحبيب ! أرجو الصمت الآن ! فإن چونو وسيريس

جادتان فى التهامس ؛ وأماننا المزيد من العمل !

أرجو الصمت التام ، وإلا فشل سحرنا !

أيريس : يا أيتها الحوريات ! يا من يدعين الناييدات

١٢٧

بجدأول تجرى ملتويات ! والزهر يزين الهامات !

والعين تشع برئ النظرات !

١٣٠ اتركن الماء المتموج أقبلن إلى الأرض الخضراء !

هَذَا أَمْرٌ مِنْ جُونُو ! يَا حُورِيَّاتِ الْعِفَّةِ هَذَا حَفْلٌ هَنَاءُ

شَارِكُنْ زَوَاجَ حَبِيبَيْنِ يَزِينُهُمَا الْإِخْلَاصُ وَهَيَّا دُونَ أَنَاءِ !

(تدخل بعض الحوريات)

يا من يَحْمِلُ مِنْجَلَهُ وَالشَّمْسُ تُلَوِّحُهُ وَيُعَانِي حَرَّ أُغْطُسٍ !
 اتركِ مِخْرَاثَكَ هَيَّا ! أَقْبِلِ لِلْفَرَحِ وَلِلْمَرَحِ هُنَا !
 اجْعَلِ عُطْلَتَكَ الْيَوْمَ ! ضَعِ قُبْعَةَ الْقَشِّ عَلَى رَأْسِكَ !
 هَيَّا جَمْعًا لِلرَّقْصِ الرَّيْفِيِّ بِصُحْبَةِ هَاتِيكِ الْحُورِيَّاتِ النَّضِيرَاتِ !

[يدخل عدد من العاملين بالحصاد ، يرتدون أزياءهم المميزة ،
 ويشاركون الحوريات فى رقصات رشيقة ، وعند نهاية الرقص ينهض
 بروسبيرو فجأة ويتحدث ، وبعد ذلك ، يختفى الجميع حزاني ،
 بمصاحبة صخب مكتوم ومختلط] .

بروسبيرو : [جانبًا] كنت نسيت تلك المؤامرة الخبيثة التى دبرها

١٤٠

الوحش كالبيان وشريكاه لقتلى !

لقد حان تقريبًا وقت تنفيذها ! [إلى الجنّ]

أحستم ! كفى ! انصرفوا ! كفى !

فرديناند : هذا غريب ! لقد داهم أباك غضب يثيره ويربكه !

ميراندا : ما رأيته قبل اليوم بمثل هذا الغضب وتعكير الصفو !

بروسبيرو : يبدو عليك الاضطرابُ يا بُنى ! كأنما أصابك الفزع !

هَوْنٌ عليكِ وابتسم ! قد انتهت أفراحنا !

ومثلما ذكرت قبل الآن لم يكن ممثلونا هؤلاء

غيرَ أرواحٍ وأشباحٍ تلاشت بل وذابت فى الهوَاءِ

فى أرقّ ذراتِ الهوَاءِ ! وهكذا تَذُوبُ -

١٥٠

مثلَ هذه الرؤيا التى بَنَتْ نَسِيجَهَا من العَدَمِ -

قلاعنا التي يَكَلُّ السحابُ رأسَهَا !
 قُصورنا الجميلةُ الشَّمَاءُ والمعابدُ الرُّقُورَةُ الرُّزِينَةُ !
 والكرةُ الأرضيَّةُ العظيمةُ - وكلُّ ما تَرِثُ !
 ومثلما خَبَا وَهْمُ احتفالنا الكبيرِ وانتهى بِلاَ أثرٍ
 لن يتركَ الذى يمضى نُثاراً من سَحَابٍ !
 إنا خُلِقْنَا من خيوطِ تَنْسُجُ الأحلامُ منها !
 وهكذا يُكَلِّلُ النعاسُ .. حياتنا القصيرةَ الضئيلةَ !
 يا سيِّدى ! لقد أصابنى القلقُ ! فاصبرُ ! تحملِ ضَعْفى !
 ١٦٠ ذهنى العجورُ مضطربُ ! لا تنزعجُ لما تراهُ فى مِن وَهْنٍ !
 فلتَسْتَرِحْ إذا أردتَ فى كهفى قليلاً ريثما أعودُ !
 إذ إننى سأذرعُ الشَّطَّ العريضَ راثحاً وغادياً
 حتى يعودَ قلبى المهتاجُ للسكينة !

فرديناند

: مع السلامة !

[يخرجان]

وميراندا

: يروسبيرو : شكراً لكما ! آرييل ! احضر بسرعة الأفكار !

[يدخل آرييل]

: آرييل : أنا رهن أفكارك ! ماذا تطلب ؟

: يروسبيرو : اسمع يا عفريت ! لابد أن نستعد لمواجهة كاليبان !

: آرييل : نعم أيها القائد ! كنت أريد أن أخبرك عند تقديم 'سيريس'

ولكننى خفت أن أغضبك !

: يروسبيرو : قل لى من جديد أين تركت هؤلاء الأوغاد ؟

١٧٠

آرييل : قلت لك يا سيدى إن الخمر ألهبتهم حتى احمرّ لونهم

وأفعمتهم بالإقدام حتى طعنوا الهواء

لأن أنفاسه تهب فى وجوههم ، وضربوا الأرض

لأنها قبلت أقدامهم ، لكنهم لم يثثوا عن خطتهم .

وعندها ضربت الدفّ فى يدى ، فإذا بهم يقفون

مثل الخيل التى لم يركبها أحد بعد ، ويشرعون آذانهم

ويرفعون أجفانهم ، ويفتحون خياشيمهم لاشتتام الموسيقى !

وهنا أعملت السحر فى آذانهم ، حتى ساروا خلفى ،

مثلما تتبع العجول خوار أمها ، خلال الأشواك الحادة ،

والقتاد المسنون ، والحسك الذى يلدغ ، وغيرها مما اخترق

سيقانهم الواهنة ، وأخيراً تركتهم فى مياه البركة التى ١٨٠

كستها طبقة من القذارة ، خلف كهفك ، وهى ترقص حولهم

حتى الأذقان ! بل إن رائحة البركة طغت على

رائحة أقدامهم !

يروسبيرو : أحسنت يا طيرى المقرّب ! احتفظ بشكلك الخفى الآن !

واسمع ! أنت تعرف العباءة البراقة وما شاكلها فى منزلى !

اذهب وآتنى بها حتى تكون الطعم الذى أوقع به هؤلاء اللصوص !

آرييل : ذهبت ذهبت

[يخرج]

يروسبيرو : كالبيان شيطان ! شيطان بطبعه ! والطبعُ

يغلب التطبع ! وقد بذلت فى تقويمه جهوداً جبارة

إشفافاً ورحمة ! لكنها ضاعت جميعاً وذهبت سدى ! ١٩٠
 وكلما تقدم فى السنّ وازداد قبح جسمه ،
 نخر السُّوسُ فى عقله . لسوف أنزل العذاب بهم
 حتى يصرخوا من الألم !

[يعود آريل حاملاً العباءة البراقة وما شاكلها]

تعال ! ضعها جميعاً على شجرة الليمون هناك !
 [يظل بروسبيرو وآريل غير مرئيين]

(يدخل كاليبان وستيفانو وترينكولو وثيابهم مبللة)

كاليبان : أرجوكم ! خففوا وَقَعَ أقدامكم حتى لا يسمعكم أحد !

لا ولا خلّد الأرض الأعمى ! فقد اقتربنا الآن من كهفه !

ستيفانو : اسمع يا وَحْشُ ! تلك الجنية التى تتبعك ، والتى قلت إنها
 مأمونة - خَدَعَتْنَا واتضح أنها كالأنذال !

ترينكولو : اسمع يا وَحْشُ ! إنى أشم رائحة بول الخيل ! وأنفى يتأفف ويستاء ! ٢٠٠

ستيفانو : وكذلك أنفى ! هل تسمعنى يا وَحْشُ؟ إننى أحذرك من غضبى!
 فلو غضبت عليك -

ترينكولو : [يكمل العبارة] ستصبح فى عداد المفقودين !

كاليبان : يا سيدى الكريم ! لا تحرمنى رضاك أبداً !

اصبر قليلاً ! فالغنيمة التى آتاك بها

ستغمّ عيون سوء الحظ الذى صادفنا ! لا تجهر بالصوت إذن !

فكل شىء ساكن كأننا فى منتصف الليل !

ترينكولو : لا بأس لا بأس ! ولكن ضياع زجاجات الخمر فى البركة -

- ستيفانو** : [يكمل العبارة] لا يعنى العار والشنار فحسب ، بل فيه يا وَحْشٌ
 ٢١٠ خسارة لا تعوّض !
- ترينكولو** : خسارة أفدح من إصابتي بالبلل ! وكل ذلك بسبب الجنيّة
 التى قلت إنها مأمونة يا وَحْشٌ !
- ستيفانو** : سأنقذ زجاجتى من البركة ، حتى لو غُصْتُ فيها إلى أذنى !
- كاليبان** : أرجوك يا مليكى ! اسكت ! هل ترى تلك الفتحة ؟
 إنها مدخل الكهف ! لا تُحَدِّثْ جلبة وادخل !
 افعل الشر الذى يأتى بالخير ! فربما ملكْتَ هذه الجزيرة
 إلى الأبد ! وأصبحت أنا - كاليبان -
 ألعنُ قدميك إلى الأبد أيضاً !
- ستيفانو** : أعطنى يدك ! بدأتُ تراودنى أفكار سفك الدماء ! ٢٢٠
- ترينكولو** : أيها الملك ستيفانو ! أيها اللورد العظيم ! يا ستيفانو الجليل !
 تأمل الملابس التى تنتظرك هنا !
- كاليبان** : اتركها أيها المغفل ! إنها لا تساوى شيئاً !
- ترينكولو** : لا لا أيها الوحش ! نحن نعرف الملابس المستعملة ! [يلبس
 العباءة البراقة] انظر أيها الملك ستيفانو ! [ألا تناسبنى ؟]
- ستيفانو** : اخلع تلك العباءة البراقة يا ترينكولو ! بحق هذه اليد سأخذها !
- ترينكولو** : خُذْها يا صاحب الفخامة !
- كاليبان** : فليغرق هذا الأحمق فى مرض الاستسقاء ! ما معنى ٢٣٠
 غرامك بمثل هذه الملابس التى تعوق الحركة ؟ اتركها الآن
 وعليك بقتله أولاً ! إنه إذا استيقظ

فسوف يبعث من يقرصنا ويلدغنا حتى تمتلئ أجسامنا

بالْبُقْع ! سنصبح فى حالة عجيبة !

ستيفانو : اسكت أنت أيها الوحش ! سيدتى شجرة الليمون ! أليست هذه

السُّترة سترتى ؟ ها أنذا أنزلتها فتجاوزت حدود الشجرة ! ومن

يتجاوز الحدود يحلق شعره ! وإذن يا أيها السترة ! ستفقدين

وبرك ! ستصبحين سُترة بلا وبر ! صلعاء !

ترينكولو : [يضحك] ها ها ها ! لا بأس ! فنحن لا نتجاوز الحدود فى

السرقة إذا سمحت لى فخامتكم ! ٢٤٠

ستيفانو : أشكرك على هذه الفكاهة ! خذ هذا الرداء مكافأة عليها !

ما دمت ملكًا على هذا البلد ، فلن يُحرم أحد من المكافأة على

فكاهته ! ”نحن لا نتجاوز الحدود فى السرقة“ فكاهة ممتازة ! هاك

رداء آخر مكافأة عليها !

ترينكولو : هيا يا وحش ! جهز يديك واسرق الباقي !

كاليبان : لا لا لا ! هذا عبث ! سوف نهدر الوقت

ويحولنا بسحره إلى إور أو قرود

بجباه منخفضة بشعة !

ستيفانو : اسمع يا وحش ! استعمل يدك ! ساعدنى فى نقل هذه إلى ٢٥٠

برميل الخمر ! هيا وإلا أخرجتك من مملكتى !

ترينكولو : ونقل هذه أيضًا !

ستيفانو : نعم ! وهذه !

[تملأ أصوات رياضة صيد الثعلب : صهيل الخيل ، نفير قائد

الركب ، ونباح الكلاب . يدخل المسرح عفاريت فى صورة

كلاب الصيد ، ويهجمون على الثلاثة ، ويطاردونهم ، ويقوم

پروسيرو وأرييل بحث الكلاب على الهجوم]

پروسيرو : اهجم يا كلبى شمهورش ! اهجم عليهم !

أرييل : اهجم يا عفريت ! انبح وعُضّ !

پروسيرو : إنهم يجرون هناك ! أدركوهم ! اخرجوا خلفهم !

[يخرج من المسرح جرياً كاليان وستيفانو وترينكولو]

اسمع يا أرييل ! كلّف الآن هؤلاء العفاريت

بأن يصيبوا الثلاثة بتشنجات ألّيمة تطحن المفاصل !

وبالتقلّصات التى تصيب الشيوخ وتنكمش منها العضلات !

ويملأوا بشرّتهم بالبقع الزرقاء من اللدغ والعُضّ

حتى تصير مثل جلد النمر أو الفهد !

أرييل : هل تسمعهم ؟ إنهم يصرخون ويبيكون !

پروسيرو : اقتفوا آثارهم بلا هوادة ! لا تتركوهم !

جميع أعدائى أصبحوا الآن تحت رحمتى !

وبعد قليل أنتهى من جميع أعمالى ،

وتعود لك أنسام الحرية ، أما الآن ، فعليك

، أن تتبعنى قليلاً وتؤدى لى بعض المهام !

[يخرجان]

نهاية الفصل الرابع

الفصل الخامس

المشهد الأول

[أمام كهف بروسبيرو]

[يدخل بروسبيرو مرتديا عباءته السحرية مع آريل]

بروسبيرو : بدأت خطتي تأتي بشمارها ، ولم تخفق

تعويذة واحدة من تعاويذى ، والجنّ التابعة لى مطيعة ،

والزمان يسير منتصب القامة بما يحمله على كاهله . كم الساعة؟

آريل : السادسة ! هذا هو الوقت الذى حَدَّدْتُهُ يا سيدى

موعداً لالنتهاء من عملنا .

بروسبيرو : لقد قلت ذلك فعلاً ، عندما أثرت العاصفة أول الأمر .

قل لى أيها العفريت : ما حال الملك وأتباعه ؟

آريل : مجبوسون معاً بالصورة التى أمرت بحبسهم فيها ،

ومثلما تركتهم تماماً ! إنهم مجبوسون جميعاً يا سيدى

١٠ فى خميالة الليمون التى تحمى كهفك من الأنواء

ولن يستطيعوا الخروج حتى تأمر بإطلاق سراحهم .

أما الملك ، وأخوه ، وأخوك فقد استولى الجنون

على ثلاثتهم ، والباقون ينعون ذهاب عقلهم !

لقد أفعمهم الحزن والفرع ، وبخصوصاً جونزالو

الذى وصفته بأنه عجوز طيب كريم ،

إذ تتسرب دموعه من لحيته مثلما تتسرب قطرات الشتاء
من سقف من قش القصب ! إن تأثير سحرك فيهم جبار
حتى إنك لو شاهدتهم الآن ، للأنت مشاعرك تجاههم !
يروسييرو : هل تظن ذلك أيها العفريت ؟

آريل : لو كنت من البشر يا سيدى لوجدت مشاعرى تلين !
يروسييرو : وسوف تلين مشاعرى ! أنت هواء محض ، ومع ذلك ، فأنت ٢٠
تحس وتشعر بمعاناتهم ، فكيف لا أزيد عنك ، وأنا من جنسهم ،
إحساساً بها ، بل وأزيد عطفاً عليهم منك !؟
لقد أصابنى ظلمهم الشديد بطعنة فى صميم قلبى ،
ومع ذلك فإننى أنهار إلى سمو عقلى ضد غضبى العارم !
ما أكثر ما ينزع المرء إلى الثأر ، وأندر الحلم والعفو !
وما داموا قد أبدوا الندم ، فلن أتمادى فى غضبى !
٣٠ اذهب فأطلق سراحهم يا آريل ! سألقى
تعاوينى السحرية ، حتى يعود إليهم عقلهم ،
ويعودوا إلى طبيعتهم .
آريل : سأحضرهم هنا يا سيدى !

[يخرج]

يروسييرو : يا جنّيات تلالٍ وجدّأولٍ وبُحيراتٍ ساكنةٍ وخمائلٍ !
يا مَنْ لا يتركنّ على رملٍ الشاطئِ آثارَ الأقدامِ
أثناء طرّادٍ إله البحرِ إذا انحسَر الماءُ
أو أثناء الفرّ أمامَ الماءِ إذا عادَ ! يا مَنْ تُشبهن دُمى صُغرى

- تصنعُ في ضَوْءِ البَدْرِ دوائرَ خضراءَ من الطُّحْلُبِ ذاتَ مذاقٍ مرٍّ
لا تَقْرُبُهَا نَعْجَةٌ ! يا من تَسْلَيْنَ بصْنَعِ الفُطْرِ بمنتصفِ اللَّيْلِ
وَتُرَحِّبَنَّ بصوتِ الناقوسِ إذا أُعْلِنَ وَقْتُ غُرُوبِ الشَّمْسِ !
٤٠ منكنَّ طَلَبْتُ العونَ فجاءَ العونُ ، على ضَعْفٍ فيكنَّ ،
حتى عَتَمَتْ ضياءَ الشمسِ بِوَقْدِ الهاجرةِ هُنا ،
ودعوتُ الريحَ العاصفةَ إلى الثَّورَةِ ،
بل أنشبتُ الحربَ الهادرةَ الهَوْجاءَ
ما بينَ البحرِ الأخضرِ وسماءِ زرقاءِ القُبَّةِ !
أضْرَمْتُ النَّارَ بأيدي الرِّعْدِ القاصِفِ والمرْعَبِ
وَقَلَقْتُ بِأسْهَمِ رَبِّ الأريابِ البَلُوطَ الصُّلْبَ -
أشجارُ تنسبُ له - زَلَزْتُ الجبلَ الثابتَ
وذراعى اقْتَلَعْتُ أشجارَ الأَرْرِ من الجِذْرِ !
وأَمَرْتُ القَبْرَ بأنْ يُوقِظَ من رَقَدُوا في القَبْرِ
فانفتحَ وأَخْرَجَهُمْ يَسْعَوْنَ بِفضلِ السَّحْرِ الأكبرِ
٥٠ لكنِّي أُعْلِنُ أَنِّي أَنبِذْتُ هذا السَّحْرَ القَظَّ !
فإذا استدعيتُ لحنًا من موسيقى المَلَأِ الأعلى -
وأنا أدعوها الآنُ - حتى تُحْدِثَ ما أبغى من تأثيرٍ
في عقلي أولئك (أى من يَسْتَهْدِفُهُم سحرُ الموسيقى)
فلسوف أقومُ بِكَسْرِ عَصَا سِحْرِي
وسأَدْفِنُهَا في أعماقِ الأرضِ وأَغْرِقُ كَتَبِي في البحرِ

وبأعماقٍ ما وَصَلَ إليها يوماً مِسْبَارُ الغُورِ !

(موسيقى رزينة)

[هنا يدخل آريل ، ثم ألونزو ، وهو يومئ ويتحرك
كالمجانين ، ومعه جونزالو ، وسباستيان وأنطونيو ،
وهم يومنون ويتحركون بالأسلوب نفسه ، يرافقهم أدريان
وفرانسيسكو ، ويدخلون جميعاً حدود الدائرة التي رسمها
پروسپيرو ، ويقفون فيها مسحورين ، وحين يلاحظ پروسپيرو

ذلك يعود للحديث]

پروسپيرو : فليعمل هذا اللحن الهادي برزائته عملة
حتى يشفي مخاً يغلي في الجمجمة الآن بلا طائل !
(ذلك أفضل ما عالج رعمة العقل الناشز)
فالتقفوا حيث وقفتُم في أسر السحر
يا جونزالو ذا التقوى والشرف الصادق !
عيني تتعاطف مع ما يبدو في عينك
وبذا تذرف عبرات أخوة ! ما أسرع ما ذاب السحر !
وكما يشرق الخطو ضياء الصبح بجوف الليل فيصهر ظلمته
يشرق ضوء الرشد الآن ويبدأ في تبديد سحاب جهل
كانت تغشى العقل الصائب ! اسمعني يا جونزالو الطيب !
يا من تحفظ عهدى حقاً ! يا من صنت ولاءك لرئيسك !
سوف أكافئ بالقول وبالفعل شمائلك العليا
ما أقسى ما كنت ألونزو حين أسأت معاملتي مع بنتي !

وتواطأ معك أخوك بتلك الفعلة !
ولقد نلت عقابك عن ذلك يا سيستان !
أما أنت ! يا لحمي ودمي وشقيقي !
فلقد أغواك طموحك ، ونبتت الشفقة ودواعي الفطرة
إذ شاركت سيستان عمله -

(من يلدغه أقسى اللدغات الآن ضميره !) -
بمؤامرة تزهق روح مليككما ! إني أصفح عنك !
وبرغم تنكرك - كما قلت - لفطرتك البشرية !
ها هو ذا موج الإدراك يعود ! والمد الزاحف لن يلبث أن
يغمر شط الرشد الزاخر بالطين وشر الأكدار !
لا ينظر أحد منهم في وجهي حتى يعرفني حقاً !
اذهب يا آريل ! أحضر قبعتي وحسامي من كهفي
فساكشف عن نفسي وأقدم نفسي في صورتني الأولى -
حاكم ميلانو ! أسرع يا عفريت !
فلسوف تنال الحرية بعد قليل !

[يحضر آريل الملابس ويساعده في

ارتدائها ويغني الأغنية التالية :

آريل : [يغني]

ها أنذا أرشف مثل النحل رحيق الزهر
في تاج السوسن أرقد أنعم بالعطر
أرقد حيث نعيم اليوم إلى الفجر

أركبُ مَتْنَ الخُفَّاشِ كَمَثَلِ الطَّيْرِ
 فِي مَرَحِ أَيَّامِ الصَّيْفِ تَمُرُّ !
 مَرَحًا مَرَحًا سَوْفَ أَعِيشُ الْآنَ
 تَحْتَ بَرَاعِمِ فِي بَعْضِ الْأَغْصَانِ

پروسیرو : أحسنت أحسنت يا صديقي الظريف ! سوف أفتقدك يا آرييل ،
 لكنني لابد أن أمنحك حريتك . [وهو يعدل ملابسه] هكذا هكذا !
 اذهب الآن بصورتك غير المرئية ، إلى سفينة الملك ،

وسوف تجد الملاحين نائمين في المخازن ،
 أيقظ الربان والضابط ، وأحضّرهما

١٠٠

قسراً إلى هذا المكان ! وليكن ذلك فوراً - أرجوك !

آرييل : سأعب الهواء في طريقى عباً وأعود
 قبل أن ينبض قلبك نبضتين !

[يخرج]

جوتزالو : ليس في هذا المكان سوى العذاب والكدر والدهشة

والعجب ! فلتأخذ بيدنا قوة من قوى السماء

حتى نخرج من هذا البلد المفزع !

پروسیرو : انظر سيدي الملك ! أبصر دوق ميلانو

الذي حاق به الظلم - پروسیرو ! ها أنذا أمامك !

وزيادة في تأكيد حياة الأمير الذي يخاطبك الآن

١١٠

ها أنذا أعانق جسدك ، وأرحب أصدق ترحيب

بك وبرفقائك !

الونزو : لا أدري إن كنت إياه أم لم تكن ،
 أو كنت شبحاً مسحوراً أرسل لخداعي ،
 مثل الذين رأيتهم أخيراً ! لك نبضٌ يخفق ،
 ككل حيٍّ من لحم ودم ! والواقع إنني منذ أن شاهدتك ،
 والذهول الذي أصابني يخفّ ويتلاشى ،
 بعد أن خشيت معه أن يكون الجنون قد حلَّ بي !
 ولا بد أن وراء ذلك قصة بالغة الغرابة - إن كان
 ما أشهد يحدث في الواقع ! ها أنذا أتخلي عن رئاسة الدوقية ،
 وأتوسل إليك أن تغفر أخطائي - ولكن كيف تسنى

١٢٠

لبروسبيرو أن ينجو ويعيش هنا ؟

بروسبيرو : دعني أعانق جونزالو أولاً ! أهلا بك يا صديقي الكريم !
 أيها الشيخ الذي يتجاوز شرفه كل مقياس وكل حد !
جونزالو : لا أستطيع أن أقسم أن هذا يحدث في الواقع !
بروسبيرو : لا يزال تأثير غرائب الجزيرة قائماً فيكم ،

وما زال يمنعكم من تصديق ما هو حقيقي وواقع مؤكد !
 مرحباً بكم جميعاً يا أصدقائي ! [جانباً إلى سباستيان وأنطونيو]
 أما أنتما ، أيها السيدان ، فلو شئت لألقيت عبوس سموه
 في وجهيكما ، بإثبات خيانتكما له ! ولكنني
 لن أشي الآن بشيء !

سباستيان : (جانباً) الشيطان ينطق بلسانه !

١٣٠

بروسبيرو : لا ! أما أنت يا أنطونيو ، يا شر الأشرار !

يا من يلوث فمي أن أدعوه يا 'أخي' ، فإننى أعفو
عن أخط آثامك - بل أغفرها جميعاً ! وأطلب منك
إعادة دوقيتى إلى ! وأعلم علم اليقين
أنك لابد أن تعيدها !

الونزو : إن كنت حقاً بروسبيرو ، فأخبرنا بتفاصيل نجاتك وبقائك حياً !

وكيف قابلتنا هنا - نحن الذين تحطمت سفينتهم
منذ ثلاث ساعات ، فألقى البحر بهم إلى الشاطئ ، حيث
فقدت ولدى الحبيب فرديناند ، وما أعظم ألمى لذكره !

بروسبيرو : وا أسفًا عليه يا سيدى !

الونزو : خسارتى فيه لا تُعوّض ! وربة الصبر تقول إنها

١٤٠

لا تملك شفائى !

بروسبيرو : بل أظن أنك لم تطلب منها العون ،

فلقد طلبتُ منها أن تتكرم بأنعمها علىّ فى خسارة مماثلة
فأعانتنى على التحمل راضياً قانعاً !

الونزو : خسارة مماثلة لك ؟

بروسبيرو : مماثلة فى فداحتها لى ، وقرب العهد بها !

ووسيلة تحملّى الخسارة البالغة أضعف كثيراً من وسائل
عزائك وسلواك ! إذ إننى فقدت ابنتى !

الونزو : ابنتك ! أيتها السماوات ! ليتها يعيشان الآن معا

فى نابولى ! وليت هما كانا ملكاً وملكة ! ولو كانا لتمنيتُ

١٥٠

أن يغشاني وحلُّ القاع الذى يرقد ابنى فى فراشه اللزج !

متى فقدت ابتك ؟

بروسبيرو : فى هذه العاصفة الأخيرة ! ألاحظ أن هؤلاء السادة

قد تملكتم الدهشة من هذا اللقاء إلى حد ابتلاع عقولهم ،

فلا يكادون يصدقون أن عيونهم ترى ما ترى ، أو أن الفاظهم

تخرج من أفواههم ! ولكن مهما أبعدتكم الدهشة

عن رشدكم ، عليكم أن تعلموا علم اليقين

أننى أنا بروسبيرو ، وأننى الدوق نفسه

الذى أخرج من ميلانو ، وانتهى بمصادفة غريبة ١٦٠

إلى هذا الشاطئ الذى تحطمت سفيتكم عليه ،

فأصبح سيداً على الجزيرة . لن أريد على ذلك الآن

لأن رواية الأحداث تتطلب أياماً عديدة

لا ساعة إفطار واحدة ، ولا هى تناسب

هذا الاجتماع الأول . مرحباً بك يا سيدى !

هذا الكهف هو بلاط قصرى ، وحاشيتى محدودة العدد ،

ولا رعية لى خارج القصر ! أرجوكم تفضلوا !

ما دمت قد رددت على دوقيتى ،

فسوف أجازى الإحسان بالإحسان ،

وأكشف لك عن أعجوبة ترضيك الرضاء ١٧٠

الذى جاءنى باسترداد دوقيتى .

[يدخلون الكهف ، ويكون ذلك على المسرح بإزالة الستارة الخلفية

التي تفصل بين المقدمة والمؤخرة ، فنرى فرديناند وميراندا يلعبان الشطرنج]

- ميراندا** : سيدى الرقيق ! أنت تغالط فى اللعب !
- فرديناند** : لا يا أعز حبيب ، ولو أُعطيْتُ الدنيا وما فيها !
- ميراندا** : بل تفعل إن أعطيت الدنيا ! وحتى لو اختلفت معى حول ما هو أقل - مملكة كانت أو عشرين - فلن أقول إنك تغالط فى اللعب !
- الونزو** : إذا ثبت أن هذا وهم مُجسّد من أوهام الجزيرة ، فسوف أفقد ولدى للمرة الثانية !
- سباستيان** : معجزة علوية !
- فرديناند** : رغم جميع أخطار البحار ، فهى رحيمة ! وقد لعنُها دون سبب .
- [يركع أمام والده]
- الونزو** : فلتغمرك بركات والد مسرور ! انهض وقل كيف جئت إلى هنا ؟ ١٨٠
- ميراندا** : يا عجباً ! ما أكثر الخلق الذين زانهم هذا البهاء ها هنا !
- ما أجمل البشر ! يا عالماً جديداً رائعاً
- فيه أمثال أولئك !
- يروسييرو** : إنه جديد عليك !
- الونزو** : ما تلك الفتاة التى كنت تلعب معها ؟
- لا يمكن أن تتجاوز معرفتك بها ثلاث ساعات !
- أهى الربة التى فرّقتنا ثم جمعت شملنا على هذا النحو ؟
- فرديناند** : لا يا أبى ! إنها من البشر الفانين ،
- ولكن العناية الإلهية الخالدة جعلتها من نصيبى !
- لقد اخترتها بنفسى لأننى لم أتمكن من مشورة والدى ، ١٩٠
- بل ولم أكن أظن أنه حى يرزق ! إنها

ابنة دوق ميلانو الشهير ، هذا الذى أمامنا ،

وكنت كثيراً ما أسمع عن ذبوع صيته ، وإن كنت لم أره

قبل الآن ! ولقد وهبني عمراً ثانياً ، كما جعلته

هذه الفتاة الكريمة أباً ثانياً لى !

الونزو : كما جعلتني أنت أباً ثانياً لها !

ما أغرب وقع ما سأقول فى الآذان ، إذ ينبغي علىّ

أن أطلب الصفح من ولدى !

بروسبيرو : لا تزد يا سيدى ! لا تثقل ذاكرتنا بما مضى من الأحزان !

جونزالو : لقد منعنى البكاء فى أعماقى من الحديث قبل الآن . ٢٠٠

يا أيها الأرباب ! انظروا من على وعلى رأسى هذين الزوجين

ضعوا إكليل البركة ! إذ إنكم أنتم الذين هديتمونا

إلى السبيل الذى أتى بنا إلى هنا !

الونزو : آمين آمين يا جونزالو !

جونزالو : هل أخرج من ميلانو حاكم ميلانو

حتى تغدو ذريته حكاماً فى نابولي ؟

فلنفرح فرحاً فوق الفرّح العادى !

ولننقش بالذهب القصّة فى أعمدة لا تبلى !

فى رحلة بحرٍ واحدة ظفرت بالزوج كلارييل فى تونس ،

وأخوها وجدّ عروساً من بعد التيه وفقدان النفس ! ٢١٠

واسترجع دوقيته الدوق بروسبير فى فقرٍ جزيرتنا !

وجميعاً عدنا لذوات تاهت منا زمتنا !

الوتزو : [إلى فرديناند وميراندا] سأضع يديّ في أيديكما ! هيا !

ألا فلتحتضن الأحزان والأتراح - إلى الأبد - قلب من لا
يتمنى لكما السعادة !

جوتزالو : آمين آمين !

[يعود آريل ، ويتبعه الربان وضابط

السفينة ، وهما يسيران في دهشة]

عجباً ! انظر سيدي ! هذان آخران من رجالنا !

لقد تنبأت ، يا سيدي ، أن هذا الشخص لن يغرق

بل لا يمكن أن يغرق ما دامت لدينا مشانق على البر !

والآن يا صاحبَ أيمانِ الكُفر والإلحاد !

يا من حَلَفَتْهَا فحرمت السفينة من رحمة الله في البحر !

هل تحلف غيرها على البر ؟ هل ضاع فمك هنا ؟ ما الخير ؟ ٢٢٠

الضابط : أحسن خبر هو عثورنا على مليكنا ورفاقه سالمين !

ومن بعده تأتي سلامة سفينتنا ، وكنا نظن أنها

تحطمت ، منذ ما لا يزيد على ثلاث ساعات !

إنها سليمة ، في أكمل صورة ، ورائعة التجهيز ، مثلما كانت

عندما نزلنا بها البحر أول مرة !

آريل : [جانباً إلى بروسبيرو] أنا الذي فعلت هذا كله منذ ذهابي !

بروسبيرو : [جانباً إلى آريل] أحسنت يا عفريتى .. يا واسع الحيلة !

الوتزو : ليست هذه أحداث طبيعية بل تتزايد غرابتها كل لحظة !

قل كيف جئت إلى هنا ؟

الضابط : ليتنى كنت يقطاً آنذاك يا سيدى فأجبتك ! ولكننا كنا مستغرقين ٢٣٠

فى النوم ، ومحبوسين فى المخازن . . لا أدري كيف !
فإذا بضجة غريبة توقظنا ، ولم تبرح سمعى حتى الآن !
ضجة متباينة الأصوات ! فيها الهدير والصراخ والعواء
وقعقة السلاسل ، وشتى ألوان العجلة الأخرى -
رهبة مفزعة ! وإذا بنا أحرار ! وإذا بنا -

سالمين كاملى العدة - نشهد سفيتنا الملكية الجميلة
سالمة كاملة العدة أيضاً ! وإذا بالربان يتوائب فرحاً
لرؤيتها ! وفى لمحة عين ، أو إن صح التعبير ،
فى حلم من الأحلام ، فصَلَّتْنا قُوَّة ما عن سائر البحارة
وأحضرتنا ذاهلين إلى هنا !

آرييل : [جانباً إلى بروسبيرو] هل أحسنت ؟ ٢٤٠

بروسبيرو : كل الإحسان أيها الشيط ! وسوف أطلق سراحك !

الونزو : هذه أغرب متاهة سار فيها إنسان ! وفيها من الطرق

ما رسمته أياد غير أيادي الطبيعة ! ونحتاج إلى عرّاف
يصحح لنا معلوماتنا !

بروسبيرو : سيدى ومولاى ! لا ترهق ذهنك بالتفكير فى غرابة ما حدث !

سنختار وقت فراغ قريب نخصصه لتفسير جميع هذه الأحداث
وسوف يبدو لك التفسير مقبولا ! فافرح وامرح

٢٥٠ ريثما تحين تلك اللحظة ! أحسن الظن بكل شئ !

[جانباً إلى آرييل] تعال هنا أيها العفريت !

أَطْلُقْ سراح كاليان ورفيقه ، أريدك أن تزيل
تأثير السحر فيهم !

[يخرج آريل]

كيف حال مولاي العظيم ؟ ما زلنا نفتقد بعض أفراد
حاشيتك . قِلَّةٌ من الغائبين . . ولا تذكرهم !

[يعود آريل وهو يسوق أمامه كاليان وستيفانو وترينكولو

وهم يرتدون الملابس التي سرقوها]

ستيفانو : [بلهجة السكران] فليضع كل منكم مصالح الآخرين نصب
عينه ! وليتجاهل كل منكم مصلحته الشخصية ! كل شيء قسمة
ونصيب ! - تشجع يا وَحْش يا بلطجي ! تشجع !

ترينكولو : إذا صدقت عيناى - وأنا أبصر بهما من رأسى - فأماننا
مشهد جميل !

كاليان : بحق رب الشر ، سيتبوس ، رب والدتى ! ما أجمل هذه العفارىت ! ٢٦٠
ما أبدع ما يبدو سيدى [فى هذا الرداء] !
أخاف أن يعاقبنى !

سباستيان : ها ها ها ! ما هذه يا مولاي أنطونيو ؟

هل نستطيع شراءها بالنقود ؟

أنطونيو : على الأرجح ! فلا شك أن إحداها سمكة
ونستطيع بيعها فى السوق !

بروسيرو : [إلى إخوانه] يكفى أيها السادة أن تتأملوا ملابسهم وشاراتها
لتعرفوا إن كانوا شرفاء أم لصوص ! هذا الوغد الشائه

كانت أمه ساحرة ، بل ذات سحر جبار استطاعت به
 أن تتحكم فى جاذبية القمر ، وتحدث المد والجزر ،
 وتتدخل فى مملكة القمر خارج نطاق سلطانه !
 لقد سرقنى هؤلاء الثلاثة ، كما إن هذا المخلوق -
 وهو نصف شيطان ، لأنه ابن سفاح للشيطان -
 قد تأمر معهم على قتلى ! من بين هؤلاء اثنان
 من رجالكم ، ولابد أنكم تعرفونهم ، أمّا هذا الآخر ،
 ربيب الظلام ، فهو خادمى .

كاليبان : سوف يلدغنى ويقرصنى حتى الموت !
الونزو : أليس هذا هو ستيفانو ؟ رئيس الخدم السّكّير فى قصرى ؟
سباستيان : إنه الآن مخمور ، فمن أين جاء بالخمير ؟
الونزو : وترينكولو يترنح من السّكر ! أين عساهم وجدوا
 تلك الخمر الفعالة التى دفعت بالدم إلى وجوههم ؟
ترينكولو : وقعت فى الخلّ - فأصبحت كالمخلّل - منذ رأيتك آخر مرة ،
 وللأسف ! لن يخرج الخلّ من عظامى أبداً ! والمخلّل
 لا يخشى الذباب !

[ستيفانو يتوجع]

سباستيان : عجباً ! ماذا بك يا ستيفانو ؟
ستيفانو : اتركنى فى حالى أرجوك ! فلست أنا ستيفانو ، بل جسم
 يتقلّص ويتوجع !

يروسبيرو : تريد أن تصبح ملكًا على الجزيرة - يا ولد ؟!

ستيفانو : ملك يتوجّع فى طغيانه !

الونزو : هذا أغرب مخلوق شاهدته فى حياتى !

[مشيرًا إلى كاليان]

يروسبيرو : أخلاقه مختلة متنافرة مثل أعضاء جسمه ! ٢٩٠

اذهب يا ولد إلى كهفى ، وخذ معك رفاقك ،

وإن كنت تطمع فى عفوى عنك ، فنظّف المكان

حتى يبدو فى أجمل صورة !

كاليان : سمعًا وطاعة ! أعدك بأن أتعقل منذ الآن

وأسعى للصفح والعفو ! لقد أصبت بغباء مضاعف مركب

جعلنى أتخذ ذلك السُّكَّير ربًّا ، وأعبد هذا الأحمق البليد !

يروسبيرو : تبًّا لك ! انصرف ! هيا ! .

الونزو : وانصرفا أنتما أيضًا فأعيدًا تلك الملابس إلى حيث كانت !

سباستيان : إلى حيث سرقاها ، تقصد !

يروسبيرو : سيدى ! إننى أدعو سموك وحاشيتك ٣٠٠

إلى كهفى المتواضع ، كى تستريحوا فيه ليلة واحدة ،

وسوف أقضى جانبًا منها فى الحديث إليكم ،

ولا شك أنه سوف يساعد على انقضائها بسرعة ،

إذ سأحكى لكم قصة حياتى ، والأحداث التى مررت بها

منذ قدومى إلى الجزيرة . وسوف أصحبكم فى الصباح

إلى سفيتكم ، وعلى متنها نبحر إلى نابولى

حيث أرجو مشاهدة الاحتفال الرسمي
 بزفاف هذين اللذين نحبهما حباً جماً !
 وبعد ذلك سوف أعود أنا إلى بلدى ميلانو
 حيث أتهياً فى فكرى وقلبى لملاقاة الموت .

٣١٠

الونزو : لكم أتوق إلى سماع قصة حياتك

فلا شك أنها تسحر الأذن بغرابتها !

يوسبيرو : سأروى كل شىء ! وأعدكم ببحار هادئة ،

ورياح مواتية ، وسرعة كبيرة فى البحر

تجعلكم تدركون سفن الأسطول الملكى البعيد !

[جانباً إلى آريل] يا آريل العزيز ! يا طائرى الصغير !

هذه آخر مهمة لك ! وبعدها أنت حر طليق

تذرع أجواز الفضاء ! فالوداع الوداع !

[إلى الجميع] تفضلوا لو سمحتم ! تفضلوا !

[يخرج الجميع]

الخاتمة

يلقيها بروسبيرو

سَقَطْتُ تَعْوِذَاتِي السَّحَرِيَّةُ جَمْعَاءُ

طَاقَاتِي تَقْتَصِرُ الْآنَ عَلَى ذَاتِي

وَلِذَلِكَ مَا أَوْهَى طَاقَاتِي !

وَصَحِيحٌ أَنْ بَأْيْدِكُمْ أَنْ أُحْبَسَ فِي هَذَا الْقَفْرِ

أَوْ يُبْعَثَ بِي فِي الْحَالِ إِلَى نَابُولِي الْفَيْحَاءِ

لَكِنْ مَا دَامَتْ قَدْ عَادَتْ لِي مَمْلَكَتِي

وَعَفَوْتُ عَنِ الْخَائِنِ وَخَدِيعَتِهِ الشَّنْعَاءِ

لَا تَقْضُوا بِالسَّحْرِ بَأَنْ أُبْقَى

فِي أَرْضِ جَزِيرَتِنَا الْجَرْدَاءِ

وَأَعِينُونِي فِي كَسْرِ قُبُودِي

تَصْفِيْقًا بِأَيْدِي الْكُرْمَاءِ

لَنْ تَدْفَعَ أَشْرِعَتِي فِي الْبَحْرِ سِوَى

رِيحٍ مِنْ أَلْفَاظِ مَدِيحِ حَسَنَاءِ

ذَاكَ وَإِلَّا أَخْفَقَ مَسْعَايَ لِكَسْبِ الْإِرْضَاءِ
 لَمْ يَبْقَ لَدَيَّ عَفَارِيْتُ تَأْتِمِرُ بِأَمْرِي
 أَوْ رُقِيَّةٌ سِحْرِ ذَاتُ مَضَاءٍ
 ١٥ وَالْيَأْسُ خَلِيقٌ أَنْ يَخْتَسِمَ حَيَاتِي
 إِلَّا بِصَلَاةٍ وَبِخَيْرِ دُعَاءٍ
 فَصَلَاتِي تَنْفُذُ مِنْ أَقْطَارِ الْكَوْنِ
 إِلَى الرَّحْمَةِ كَيْ تَمْحُوَ كُلَّ ذَنْبِ الْحَوِيَاءِ
 وَكَمَا تَبْغُونَ الْغُفْرَانَ لِكُلِّ الْآثَامِ لَدَيْكُمْ
 ٢٠ أَبْغِي الصَّفْحَ لِأَلْحَقَ بِالطُّلُقَاءِ !

[يخرج]

نهاية المسرحية

قائمة المراجع

المختصرات في القائمة البليوغرافية

ELH	A Journal of English Literary History
n.d.	no date
Ren. Q.	Renaissance Quarterly
SEL	Studies in English Literature
S.Q.	Shakespeare Quarterly
S. St.	Shakespeare Studies
S. Sur	Shakespeare Survey

* مكان النشر لندن ما لم ينص على خلاف ذلك .

(١) قائمة المراجع المشار إليها في المقدمة

- Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal origin in postcolonial rewritings of the Tempest*, (1992).
- Barbar, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy*, 1959.
- Barton, Anne. *The Tempest*, ed. (New Penguin Shakespeare), 1968.
- Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*, 1993.
- Bate, Jonathan. "Caliban and Ariel Write Back". *S. Sur*, 48, 1995, 155-62.
- Berry, Ralph. *Shakespeare's Comedy : Explorations in Form*, (1972).
- Brooks, Harold. "The Tempest : What Sort of Play ?", *Proceedings of the British Academy*, 64 (1978), 27-54; p. 37.
- Burnett, Thornton. & Wray, Romana. *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, (1997).
- Callaghan, Dymphna. *Shakespeare Without Women*, 2000.
- Chedgzoy, Kate. *Shakespeare's Queer Children : Sexual Politics and Contemporary Culture*, 1995, ch. 5.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 1994, 131-72.
- Clark, Stewart. *Thinking with Demons*, (1997).
- Clubb, Louise George. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, 1989.
- Clulee, Nicholas H. *John Dee's Natural Philosophy : Between Science and Religion*, 1998, p. 134.

-
- Dollimore, John and Alan Sinfield, eds. *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*, (1985).
- Dusinberre, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*, 1975.
- Dymkowski. *The Tempest*, (Cambridge Shakespeare in Production Series), 2000, p. 27.
- Fletcher, Angus. *Allegory : The Theory of a Symbolic Mode*, 1964.
- Fox-Good, Jacquelyn. "Other Voices : The Sweet, dangerous air(s) of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.* (1996), 241-74.
- Frey, Charles. "*The Tempest* and the New World", *S.Q.*, 30 (1979), 29-41.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective*, 1965.
- Fuchs, Barbara. "Conquering islands : Contextualizing *The Tempest*, *SQ*, 48 (1997), 45-62.
- Gilman, Ernest B. "'All eyes' : Prospero's inverted masque' *Ren Q*, 33 (1980), 214-30, p. 218.
- Grazia, Margareta. "*The Tempest* : gratuitous movement or action without kibes and pinches". *S. St.*, 14 (1981), 249-65.
- Greenblatt, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulations of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, 1988.
- Griffiths, Trevor R. "This island's mine" : Caliban and Colonialism", *The Yearbook of English Studies*, 13 (1983), 159-80.
- Gurr, Andrew. "*The Tempest's* temptest at Blackfriars", *S. Sur.*, 41 (1989), pp. 91-102.
-

- Halpern, Richard, "The Picture of nobody" : White cannibalism in *The Tempest*, in David Lee Miller, Sharon O'Dair and Harold Weber, eds., *The Production of English Renaissance Culture*, 1994, pp. 262 - 92 .
- Hamilton, Donna B. *Virgil and The Tempest : The Politics of Imitation*, 1995.
- Henke, Robert. *Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, 1997.
- Hunter, G.K. "Italian Tragicomedy on the English Stage", *Renaissance Drama*, NS. 6 (1975), pp. 123-48.
- James, Heather. *Shakespeare's Troy : Drama, Politics and The Translation of Empire*, 1997.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare after Theory*, Routledge, N.Y. and London, 1999.
- Kermode, Frank. *The Tempest*, ed., 1954 (Arden Shakespeare).
- Knapp, Jeffrey. *An Empire Nowhere*, 1992.
- Knight, Wilson. *The Crown of Life*, (1947), p. 255.
- Langbaum, Robert. *The Tempest*, ed. (Signet Classic Shakespeare), 1962.
- Leininger, Lorie Jerrell. "The Miranda Trap : Sexim and racism in Shakespeare's *Tempest*", in Carolyn Lenz *et al.*, eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Lenz, Carolyn *et al.*, eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.

- Lindley, David. "Music, Masque and Meaning in *The Tempest*", in Lindley (ed.) *The Court Masque*, 1984, pp. 47-59.
- Lindley, David. ed. *The Tempest*, New Cambridge Shakespeare, 2002.
- Magnusson, A. Lynne. "Interruption in "The Tempest", *S.Q.*, Vol. 37, No. 1, (Spring 1986), 52-65.
- Mason, Virginia & Alden T. Vaughan. eds. *The Tempest*, the Arden Shakespeare, 1999.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy : The Influence of Plautus and Terence*, 1994.
- Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1977, pp. 278-83.
- Norbrook, David. "What cares these roarers for the name of the King ?" : Language and Utopia in *The Tempest*, in Gordon's *The Politics of Tragicomedy*, 1992, pp. 21-54.
- Nutall, A.D. *Two Concepts of Allegory*, 1967.
- Orgel, Stephen. *The Jonsonian Masque*, 1967.
- Payden, Anthony. *European Encounters with the New World : From Renaissance to Romanticism*, 1993, p. 5.
- Porter, H.C. *The Inconstant Savage : England and the North American Indian 1500-1600*, 1979.
- Salingar, Leo. *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, (1974).
- Schwartz, Murray M. & Coppelia Kahn, eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.

- Sellers, Susan. *Feminist Criticism : Theory and Practice*, 1991, p. 54.
- Still, Colin. *Shakespeare's Mystery Play : A Study of "The Tempest"* (1921).
- Sundelson, David. "So rare a wonder'd father" : Prospero's Tempest', in Murray M. Schwartz and Coppelia Kahn, eds. *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 33-53.
- Thomson, Leslie. "The meaning of Thunder and Lightning : Stage directions and audience expectations", *Early Theatre*, 2 (1999), pp. 11-24.
- Tudeau-Clayton, Margaret. *Jonson and Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare : Contemporary Critical Quarrels*, 1993.
- Wells, Robin Headlam. "Prospero, King James and the Myth of the Musician- King" in *Elizabethan Mythologies*, 1994, pp. 63-80.
- Wilson, J. Dover. *The meaning of "the Tempest"* (1936).
- Wilson, Richard. "Voyage to Tunis : New History and the Old World of *The Tempest*, *ELH*, 64 (1997), 333-57.
- Winn, James Anderson. *Unsuspected Eloquence : A History of the Relations between Poetry and Music*, 1981.
- Wood, Stanley & A. Symes-Wood, eds. *The Tempest*, The Oxford and Cambridge Edition, n.d.

(ب) قائمة بمراجع إضافية للباحثين

- Arnold, James. "Césaire and Shakespeare : Two Tempests", *Comparative Literature*, 40 (1978), 236-48
- Baker, David J. "Where is Ireland in *The Tempest* ?" in *Shakespeare and Ireland : History, Politics, Culture*, 1997, pp. 68-77 eds. Burnett, Thornton & Wray, Romana.
- Barker, Francis, and Peter Hulme. "Nymphs and reapers heavily vanish : the discursive con-texts of *The Tempest*, in John Drakakis, ed., *Alternative Shakespeares*, 1985, pp. 191-205.
- Bennett, Susan. *Performing Nostalgia : Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, 1996.
- Berger, Jr. Harry. "Miraculous harp : a reading of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.*, 5 (1969), 253-83.
- Berger, Karol. "Prospero's Art", *S. St.*, 10 (1977), 211-39.
- Bloom, Harold. "The Tempest", in *Shakespeare and The Invention of the Human*, New York, 1998, pp. 662-684.
- Booth, Mark W. *The Experience of Songs*, 1981.
- Brathwaite, Edward Kamau. *The Colonial Encounter : Language*, 1984.
- Brown, Paul. "This Thing of darkness I acknowledge mine" : *The Tempest* and the discourse of Colonialism", in *Political Shakespeare : Essays in Cultural Materialism*, Ichoca and London, 1994.

-
- Bulman, James C. *Shakespeare, Theory and Performance*, 1996, pp. 187-209.
- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare : National Formations, Postcolonial Appropriations*, 1999.
- Chew, Shirely and Stead, Alistair eds. *Translating Life : Studies in Transpositional Aesthetics*, 1999, pp. 99-121.
- Chickering, Howell. "Hearing Ariel's Songs", *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (1994), 131-72.
- Cholij, Irena. "A thousand twangling instruments" : Music and *The Tempest* on the eighteenth Century London Stage', *S. Sur.*, 51 (1998), 79-94.
- Cressy, David. *Travesties and Transgressions in Tudor and Stuart England*, 2000, ch. 3.
- Debus, Allen G. *Man and Nature in the Renaissance*, 1978.
- D'haen, Theo. & Bertens, Hams. eds., *Liminal Postmodernisms*, 1994, pp. 115-38.
- Dryden, John. & Davenant, William. *The Enchanted Island*, in Sandra Clark, ed. *Shakespeare Made Fit*, 1997.
- Gillies, John. "Shakespeare's Virginian masque", *ELH*, 53 (1986), 673-707.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*, 1994.
- Graff, Gerald and James Phelan, eds. "*The Tempest*" : A Case Study in *Critical Controversy*, 2000.
- Greenblatt, Stephen. *Learning to Curse*, 1990, pp. 16-39.

- Hamilton, B. & Strier, Richard. *Religion, Literature and Politics in Post-Reformation England, 1554-1688*, 1996.
- Hirst, David L. *The Tempest : Text and Performance*, 1984.
- Holland, Peter. *English Shakespeares*, 1997, p. 172.
- Holland, Peter. "Modernizing Shakespeare : Nicholas Rowe and *The Tempest*", *S.Q.* Vol. 51, No. 1 (Spring, 2000), pp. 24-32.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters*, 1986.
- Hulme, Peter & William H. Sherman, eds. "*The Tempest*" and its *Travels*, 2000.
- Hunter, Robert. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, 1965.
- Jonson & Clayton, Margaret Tudeau. *Shakespeare and Early Modern Virgil*, 1998.
- Kahn, Coppélia "The providential Tempest and the Shakespearean family", in Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn eds., *Representing Shakespeare : New Psychoanalytic Essays*, 1980, pp. 217-43.
- Kinney, Arthur F., "Revisiting *The Tempest*", *Modern Philology*, 93 (1995/6), 161-77.
- Lea, K.M. *Italian Popular Comedy*, 2 vols., 1934, II, pp. 443-53.
- Lenz, Carolyn et al., eds., *The Woman's Part*, 1980, pp. 285-94.
- Loomba, Ania & Orkin, Martin. eds., *Postcolonial Shakespeares*, 1998.

- Macfarlane, Alan. *Marriage and Love in England, 1300-1840*, 1986, Ch. 7.
- McAlindon, Tom. "The Discourse of Prayer in *The Tempest*", in *SEL 1500-1900* (41.2) 2001, pp. 335-355.
- Mannoni, Oscar. *Prospero and Caliban : The Psychology of Colonization*, trans. Pamela Powesland, 1956.
- Miola, Robert S. *Shakespeare's Reading*, 2000.
- Neill, Michael. "Remembrance and revenge : *Hamlet, Macbeth* and *The Tempest*", in Ian Donaldson, ed., *Jonson and Shakespeare*, 1983.
- Nevo, Ruth. *Shakespeare's Other Language*, 1987.
- Nixon, Rob. "Caribbean and African Appropriations of *The Tempest*", *Critical Inquiry*, 13 (1987), 557-78.
- Nosworthy, J.M. "The narrative sources for *The Tempest*", *Review of English Studies*, 24 (1948), 281-94.
- Orgel, Stephen. *The Illusion of Power : Political Theater in the English Renaissance*, 1975, pp. 45-9.
- Pagden, Anthony. *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, 1987, pp. 99-123.
- Palfrey, Simon. *Late Shakespeare : A New World of Words*, 1997.
- Park, Katharine. "Unnatural Conceptions : The Study of monsters in sixteenth and seventeenth-century France and England. (1981), pp. 20-54.

- Porter, Laurence M. "Aime Césaire reworking of Shakespeare : Colonialist discourse in *Une Tempete*; *Comparative Literature Studies*, 32 (1995), 360-81.
- Schmidgall, Gary. *Shakespeare and the Courtly Aesthetic*, 1981.
- Schmidgall, Gray : "The Tempest and Primaeleon : a new source", *SQ*, 37 (1986), 421-40.
- Schmitt, Charles B. & Quentin Skinner, ed., *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, 1998, p. 155.
- Schneider, Ben Ross "“Are we being historical yet ?” : Colonialist interpretations of Shakespeare's *Tempest*", *S. St.*, 23 (1995), 121-45; pp. 132-4.
- Singh, Jyostna G. "Caliban Versus Miranda : Race and gender conflicts in postcolonial rewritings of *The Tempest*", in Valerie Traub *et al.*, eds., *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 191-209.
- Sirgley, Michael. *Images of Regeneration : A Study of Shakespeare's The Tempest in its Cultural Backgrounds*, 1985.
- Sisson, C.J. "The Magic of Prospero", *S. Sur.*, 11 (1958), 70-8 .
- Skura, Meredith Anne. "Discourse and The Individual : The case of Colonialism in "The Tempest" in *SQ*, Vol. 40, No. 1 (Spring 1989), pp. 42-69.
- Sokol, B.J. & Sokol, Mary. "The Tempest and Legal Justification of Plantation in Virginia", *Shakespeare Yearbook*, 7 (1996), 353-80.

-
- Strier, Richard. "I am power" : "normal" and magical politics in *The Tempest*, in Derek Hirst and Richard Strier, eds., *Writing and Political Engagement in Seventeenth-Century England*, 2000, pp. 10 - 30.
- Tomlinson, Gray. *Music in Renaissance Magic*, 1993.
- Traub, Valerie. *Feminist Readings of Early Modern Culture*, 1996, pp. 201-2.
- Vaughan, Alden T. "The Americanization of Caliban", in *S.Q.* Vol. 39, No. 2, (Summer, 1998), pp. 137-153.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan. *Shakespeare's Caliban : A Cultural History*, 1991.
- Vaughan, Alden T. and Virginia Mason Vaughan, eds. *Critical Essays on Shakespeare's "The Tempest"*, 1998.
- Walker, D.P. *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, 2nd edn, 1975.
- Walter, James. "From Tempest to Epilogue : Augustine's Allegory in Shakespeare's Drama", *PMLA*, Vol. 98, No. 1 (Jan. 1983), pp. 60-76.
- West, Robert H. *Shakespeare and the Outer Mystery*. 1968, p. 84.
- White, Martin. *Renaissance Drama*, 1998.
- White, R.S. *Let Wonder seem Familiar : Endings in Shakespeare's Romance Vision*, 1985.
- White, R.S. ed. *The Tempest : William Shakespeare*. (New Casebooks), 1999.

Whittkower, Rudolf. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977, ch. 5.

Wilson-Okamura, David Scott. "Virgilian Models of Colonization in Shakespeare's *Tempest*", in *ELH* 7, 60.3 (2003), pp. 709-737.

Wood, Nigel, ed. *Theory in Practice : The Tempest*, 1995.

Wootton, David. *Divine Right and Democracy : An Anthology of Political Writing in Stuart England*, 1986.

للمترجم

(أ) مؤلفات بالعربية:

١ - فى النقد واللغة:

- النقد التحليلى * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٦٣ - مكتبة
الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- فن الكوميديا * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٠ الأنجلو
المصرية (نقد) .
- الأدب وفنونه * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٤ - الثقافة
الجماهيرية - الطبعة الثانية ١٩٩٢ - الهيئة المصرية
العامة للكتاب .
- المسرح والشعر * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٨٦ دار غريب
(نقد) .
- فن الترجمة * (دراسة لغوية) الطبعة الأولى ١٩٩٢ لونجمان ،
ط ٢ (١٩٩٤) ط ٣ (١٩٩٦) ط ٤ (١٩٩٧) .
- فى الأدب والحياة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٣ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- التيارات المعاصرة فى الثقافة * ١٩٩٤ - مكتبة الأسرة - الهيئة المصرية العامة
للكتاب .
- قضايا الأدب الحديث * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٥ - الهيئة
المصرية العامة للكتاب .
- المصطلحات الأدبية الحديثة * (فى النقد الأدبى) الطبعة الأولى ١٩٩٦ -
(لونجمان) الطبعة الثانية (١٩٩٧) لونجمان . (ط
٣ - ٢٠٠٢) .

- الترجمة الأدبية بين النظرية * (فى اللغة والأدب) الطبعة الأولى ١٩٩٧ (لونجمان) والتطبيق (ط ٢ - ٢٠٠٢)
- مرشد المترجم * (مدخل إلى التحولات الدلالية والفروق اللغوية (لونجمان) ٢٠٠٠ .
- نظرية الترجمة الحديثة * (مقدمة لمبحث دراسات الترجمة) (لونجمان) ٢٠٠٢ .
- الشعر والتاريخ فى المسرح * دراسة - ٢٠٠٢ .
- المسرح الشعرى ما ضيه * دراسة - مكتبة الأسرة - ٢٠٠٢ . وحاضره
- (ب) أعمال إبداعية: ميت حلاوة
- * (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٧٩ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - هيئة الكتاب - ١٩٩٤ .
- * (أربع مسرحيات من فصل واحد) - الطبعة الأولى - ١٩٨٠ - هيئة الكتاب الطبعة الثانية ١٩٩٤ - هيئة الكتاب .
- * (مسرحة) قدمت على المسرح ١٩٦٣ ونشرت ١٩٨٥ - هيئة الكتاب .
- * مسرحية قدمت على المسرح ١٩٨٣ ونشرت ١٩٨٥ ، هيئة الكتاب .
- * (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح ١٩٨٨ ونشرت ١٩٨٧ هيئة الكتاب .
- * (مسرحة شعرية) قدمت على المسرح فى عام ١٩٩٢ ونشرت ١٩٩١ هيئة الكتاب .
- * (مسرحة وثائقية مع سمير سرحان والمادة العلمية لسامح كريم) قدمت على المسرح عام ١٩٩١ ونشرت ١٩٩٢ هيئة الكتاب .

- * ليلة الذهب أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- * حلاوة يونس أربع مسرحيات من فصل واحد ١٩٩٣ - هيئة الكتاب .
- * السادة الرعاع (مسرحية) ١٩٩٣ هيئة الكتاب .
- * الدرويش والغازية (مسرحية) ١٩٩٤ هيئة الكتاب .
- * أصدقاء الصمت ديوان شعر ١٩٩٧ هيئة الكتاب .
- * واحات العنبر سيرة أدبية ١٩٩٨ هيئة الكتاب .
- * واحات الغربية سيرة أدبية ١٩٩٩ هيئة الكتاب .
- * حورية أطلس ديوان شعر ٢٠٠١ هيئة الكتاب .
- * حكايات من الواحات سيرة أدبية ٢٠٠٢ هيئة الكتاب .
- * الجزيرة الخضراء رواية ٢٠٠٣ هيئة الكتاب .
- * طوق نجاة ديوان شعر ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .
- * حكاية معزة قصة شعرية ٢٠٠٤ هيئة الكتاب .

(ج) مترجمات إلى العربية:

- * الرجل الأبيض فى مفترق الطرق القاهرة - جمعية الوعى القومى - ١٩٦١ (نقد) .
- * حول مائدة المعرفة القاهرة - مؤسسة فرانكلين - ١٩٦٢ (نقد) .
- * درايدن والشعر المسرحى (مع مجدى وهبة) الطبعة الاولى دار المعرفة - ١٩٦٣ ، الطبعة الثانية الأنجلو ١٩٨٢ ، الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ .
- * ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزى الطبعة الاولى الأنجلو ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية - هيئة الكتاب ١٩٩٤ .
- * الفردوس المفقود (ملتون) الجزء الأول ١٩٨١ - هيئة الكتاب (نقد) .
- * الفردوس المفقود الجزء الثانى ١٩٨٦ - هيئة الكتاب .
- * روميو وجوليت (شيكسبير) (إعداد مسرحى غنائى) دار غريب ١٩٨٦ (نقد)

- * ١٩٨٨ هيئة الكتاب . تاجر البندقية (شيكسبير)
- * ١٩٨٩ - مركز الأهرام للترجمة والنشر . عيد ميلاد جديد (أليكس هيلي)
- * ١٩٩١ - هيئة الكتاب . يوليوس قيصر (شيكسبير)
- * ١٩٩٢ - هيئة الكتاب . حلم ليلة صيف (شيكسبير)
- * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٣ . روميو وجوليت (شيكسبير)
- * (الترجمة الشعرية الكاملة) هيئة الكتاب ١٩٩٦ . الملك لير (شيكسبير)
- * (الترجمة الشعرية الكاملة الأولى) هيئة الكتاب ١٩٩٧ . هنري الثامن (شيكسبير)
- * (كارين أرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) . سيرة النبي محمد ﷺ
- * (كارين أرمسترونج - سطور - ١٩٩٨ (مع د. فاطمة نصر) . القدس
- * هيئة الكتاب - ١٩٩٨ . مأساة الملك ريتشارد الثاني (شيكسبير)
- * (كارين أرمسترونج - سطور - ٢٠٠٠ (مع د. فاطمة نصر) . معارك في سبيل الإله
- * مع مقدمة - هيئة الكتاب ٢٠٠٢ . مختارات من الشعر الرومانسي للشاعر وردزورث
- * ترجمة الأناشيد الخمسة الأولى ٢٠٠٤ - هيئة الكتاب . دون جوان للشاعر لورد بايرون

مؤلفات بالإنجليزية:

Dialectic of Memory : A Study of Wordsworth's Little Prelude, Cairo 1981, State Publishing House (GEBO) .

Lyrical Ballads 1798 : ed with an introduction, Cairo, GEBO, 1985.

Varieties of Irony : an Essay on Modern English Poetry, Cairo, GEBO, 1985, 2nd ed. 1994 .

Naguib Mahfouz Nobel 1988 : a Collection of critical essays
(Cairo, GEBO, 1989).

Prefaces to Arabic Literature : (the post - Mahfouz era) with a
miniature anthology of modern arabic Poetry since the 1970s by
M.S. Farid, Cairo GEBO, 1994 .

The Comparative Tone : Essays in Comparative Literature, with a
Bibliography of Arabic Literature in Translation by M.S. Farid.
GEBO, 1995.

Comparative Moments, : Essays in Comparative Literature and an
Anthology of Post-modernist Arabic poetry in Egypt, with appen-
dices by M. S. Farid, GEBO, 1996 .

On Translating Arabic : A Cultural Approach, Gebo, 2000.

The Comparative Impulse, with M. S.El-Komi & M.S. Farid,
GEBO, 2001.

مترجمات إلى الإنجليزية:

Marism and Islam : (by Mostafa Mahmoud), Cairo, Dar Al-Maaref.
1977 (reprinted several times. the last in 1984).

Night Traveller : (by Salah Abdul-Saboor) with an introduction By
S. Sarhan. Cairo, GEBO, 1979, 2nd ed. Cairo, 1994.

The Quran : an attempt at a modern reading, : (by Mostafa
Mahmoud) Cairo, 1985.

The Music of Ancient Egypt : (by M. Al-Hifni) Cairo. 1985 Bel-
grade. MPH, 1985. 2nd ed. Cairo (in the Press) .

The Trial of an Unkown Man : (by Izz El-Din Ismail) Cairo,
GEBO 1985.

Modern Arabic Poetry in Egypt : an anthology with an introduc-
tion Cairo, GEBO, 1986 .

The Fall of Cordova: (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1989 .

The Language of Lovers' Blood, (by Farooq Shooshah) Cairo
GEBO, 1991.

-
- Time to Catch Time** : (by Farooq Shooshah) Cairo, GEBO, 1996 .
- A Thousand Faces has the Moon** : (by Farooq Guwaidah) Cairo, GEBO, 1997 .
- Shrouded by the Branches of Night** : (by M. Al-Faytovre) Cairo, GEBO, 1997 .
- Leila and the Madman (Laila wal-Majnoun)** : (by Salah Abdul-Saboor). Cairo, 1998.
- An Ebony Face (by Farooq Shooshah)** : Cairo, GEBO, 2000.
- Time in the Wilderness** : (Habiba Mahammadi) Cairo, GEBO, 2001.
- On the Name of Egypt** (salah Jaheen) Cairo, GEBO, 2002 .
- Short Stories** (Mona Ragab) with A. Gafary, Cairo, GEBO, 2002.
- Modernist and Postmodernist Arabic Poetry in Egypt**, Cairo, GEBO, 2002.
- Angry Voices, an anthology of the off-beat poetry of the 1990s in Egypt**, : Arkansas Univ. Press, USA, 2003.
- Songs of Guilt and Innocence**, : by Muhammad Adam, GEBO, 2004.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٤٩٨ / ٢٠٠٤

I . S . B .N 977-01-9270-8



هذا العام نحتفل ببلوغ مكتبة الأسرة عامها العاشر وقد أضاعت بنور المعرفة جنبات البيت المصري بأكثر من ٨٠ مليون نسخة كتاب من امهات الكتب في فروع المعرفة الانسانية المختلفة.. ومنذ عشرة سنوات تفتحت عيون أطفال كانوا في العاشرة من عمرهم على إصدارات مكتبة الأسرة وكانت زادهم المعرفي عبر السنوات العشره الماضية لتلعب في تلك العقول الشابة الآن نهم المعرفة من خلال القراءة وكنا ندرك منذ البدايه أن المعرفة هي سلاحنا الأمضى لتأخذ مصر مكانتها في ذلك العالم الجديد الذي تتفوق فيه المعرفة على القوة والمال لأنها تحمل الإنسان إلى آفاق لا حدود لها في عالم متغير شعاره ثورة المعلومات وسرعة تدفقها عبر كل وسائل الإتصال ولم يكن منطقياً أن نقف مكتوفى الأيدي.. فكانت مكتبة الأسرة بكل ما قدمت إسهامه أساسية لمستقبل بها ذلك العصر الجديد. عصر المعرفة وأما لتطلع في الأعوام القادمة أن آ الأسرة شماسها اليافعة وتساهم في التغيير المعرفي والتكنولوجي لمعطيات العصر لتفسيح المساء يشارك بدور فاعل في تقدم البشرية الجديد لتكون امتداداً حضارياً معاصراً للحضارة المصرية التي كانت أهم وأقدم الحضارات الإنسانية عبر التاريخ.

Bibliotheca Alexandrina



0535038

سوزان مبارك

الثنى : ٢ جنيه

